منصور قيسومة

حداثة الشعر العربي

شعرية الحداثة

2012
الدار التونسية للكتاب



حداثة الشعر العربي

شعرية الحداثة

*عنوان الكتاب: حداثة الشعر العربي شعرية الحداثة
المؤلف: منصور قيسومة
النوع: نقد أدبي
الطبعة: الأولى (2012)

*الناشر: الدار التونسية للكتاب
العنوان:43-45 شارع الحبيب بورقيبة-
الطابق الأول مدرج"د"الكوليزي
الهاتف/الفاكس: 71339833(216+)
البريد الالكتروني:mtl.edition@yahoo.fr

*الموزع داخل تونس وخارجها:
الشركة التونسية للصحافة SOTUPRESSE

ر.د.م.ك: ISBN : 978-9938-839-27-2

منصور قيسومة

حداثة الشعر العربي

شعرية الحداثة

الدار التونسية للكتاب
2012

حداثة الشعر العربي شعرية الحداثة

تعني الحداثة في معناها الأوّل الزمن الحديث الذي ينتمي إليه المتكلّم، أو على الأقلّ حقبة زمنية قريبة من المتكلّم، لكن من معانيها كـذلك الحـاضر، والآتي والمعـاصر. وتقابـل الحداثة القدامة، تماما كما يقابل الحديثُ القديم. لكن ما هو قديم قـد كـان في فـترة مـن فترات ظهوره وتبلوره وانتشاره حديثا، بل إن كلّ ما هو قديم قد كان قبل تقادمه حديثا.

لكن تعني الحداثةُ في زماننا التطوّر أو ما يشمله التطوّر أو كلّ مـا يتطـوّر بفـضل التقنية والعلم. كما من معاني الحداثـة الجديـد والجـدّة، وكـلّ مـا يأخـذ بأسـباب التطـوّر الحديثة، وهي تعني كذلك ما يتطابق مع العصر وما يتلاءم معه، كأن يتكلّم الانسان لغـة العصر ويساير متغيّراته وتحوّلاته، وكأن يكون معبّرا عنه وعن روحه، وكـأن يعـيش العـصر في إيجابياته وسلبياته، ملتبسا به، وبكلّ تطوّراته وتناقضاته، وبكلّ سعادته ومآسيه. ولعـلّ ذلك ما يقصده رامبو Rimbaud في حثه للانسان على ضرورة أن يكون حديثا.

وتقابل الحداثة ما هو قديم وماضوي وتقليدي وعتيق. فالأزمنة الحاضرة تقابل الأزمنة الماضية. وترتبط الحداثة من قريب أو بعيد وبشكل أو بآخر، بالخصومة الأبدية القائمة بين القديم والحديث أو الجديد، وبانقسام الناس قسمين: قسما يناصر القديم ويدافع عنه، وقسما ينتصر للحديث ويستميت في الإيمان به. ونعت القديم والحديث يتّصل بكل المجالات الحيويّة، إذ يطلق نعت القديم أو الحديث على الانسان وعلى تاريخه وحضارته وثقافته وفكره وأدبه وفنه، وعلى حياته فكيانه وعالمه، بل على طموحاته وأحلامه.

وتعني الحداثة في الشعر التحولات الكبرى الطارئة على الشعر بالمعنى الفلسفي والمفهومي، ثم وبالأخصّ بالمعنى التطبيقي والاجرائي، فهي تعني في الشعر الحديث التغيّر الفعلي الحاسم بين ما هو قديم وما هو حديث، ونعني بالقديم كلّ ما سبق عصر النهضة إلى حدود العصر الجاهلي، وبالحديث مختلف المتغيّرات التي شهدها الشعر العربي منذ عصر النهضة إلى اليوم. وقد ذهبت بعض الدّراسات إلى حدّ وصف ذلك التغيّر "بالزلزال العنيف" الذي عرفه ذلك الشعر، أو الذي هزّ كيان ذلك الشعر، على أن بعض الدراسات الأخرى قد رأت في ذلك التغيّر مجرّد حركة، أو جملة من الحركات أو المنازع والاتجاهات أو التيارات، الفكرية والأدبية والفنية المنبثقة عن التغيّرات التي شهدتها العصور الحديثة في المجال المعرفي والمجال الاجتماعي والسياسي والفني.

وقد رأى بعضهم أن تلك الحركات قد حقّقت تغيّرا جذريّا ذهب إلى حدّ القطع أو القطيعة مع القديم، وقد طال ذلك مفهوم الشعر وبُناه ومضامينه ووظائفه ومقاصده ورؤاه وأساليبه وأدواته الفنية والجمالية، غير أن البعض الآخر دان بفكرة التواصل بين القديم والحديث، وانتصر إلى فكرة إعادة البناء وإعادة التشكل للقديم، وفق ما لا يحصى من العلاقات الجدلية الوثيقة، التي لم تلغ القديم، وإن تصرّفت فيه وأعادت صياغته.

لكن الأهم من كلّ ذلك أن يدين الفريق الأوّل والفريق الثاني من المهتمين بالشعر العربي بمحاولات التنظير له، وبتطوير قراءاته وتأويلاته، وبتغيّر مواضعات قوله ونظمه، وباتساع مجالات تشكّله، مع الايمان بفكرة جوهرية ورئيسية في ذلك الشعر تقوم على وحدة الشكل والمضمون، أو المبنى والمعنى، أو الصورة والايقاع، بما أن الصورة فيه تشكل ايقاعا، والايقاع صورة.

وإنه لمن المفيد منهجيّا أن نعود إلى منطلقات تلك التغيّرات وإلى مختلف أسسها ودوافعها وخلفياتها، وإلى شتى تجسماتها وأهدافها النصية، الإبداعية، وإلى ما كان يطمح إليه الشعر، وإلى مشروعه المستقبلي باعتبار ما قد لا يتحقّق، وشعوره بالقصور أو أحيانا، بالعجز والفشل أو ربما بالهزيمة أو ربّما أحيانا بالفوضى والتشويه. وقد كرّس التردّد بين الأنموذج الشعري الماضوي والأنموذج الحداثي الذي قد

"يأتي وقد لا يأتي"، فكرة التردّد بين الثابت والمتحوّل، أو بين الاتباع والابداع، أو بـين التقليـد والتجديد، حتى غدت تلك الفكرة حاملا لمفاهيم الشعر ولكل مقوّماته واستبدالاتها، وقـد عمق النظر إلى تلك المفاهيم من زوايا مختلفـة مـسألة التغـاير المـستمرّ في المفـاهيم، وفي المقولات والرّؤى، الشعرية على تبايناتها، وعلى تحوّلاتها التراتبية، باعتبار أنها لم تـستطع في أي حال من الأحوال التخلّص كلّيا من الموروث الشعري القديم.

بل إنه لمن الصعب، رغم ما تحقّق من تجدّد وتجديد في الشعر العربي، استبعاد أو إلغاء المفاهيم القديمة للشعر، ولئن بات استبعادها أو عـلى الأقـل اسـتبدالها ضرورة حتـى يتم التطابق بين منجز النصّ الشعري ومستنده النقدي والنظري. لكـن لابـدّ مـن أن نـشير إلى أن ذلك الاستبعاد أو الاستبدال يلاقي صعوبات جمّة ومعوقات شتّى، لما يشهده النقـد الشعري الحديث من تناقض، إذ بقدر ما يخوّل للشاعر الحديث مغـامرة البحـث عـن آفاق إبداعيّة جديدة ، فهو يبقى رهـين مـا توارثـه مـن رؤى، ومـصطلحات ومفـاهيم شعرية هي في صلبها قديمـة، ومـع ذلـك يلجـأ أحيانـا إلى المـصطلح الغـربيّ، أو إلى مـا تأسس مـن مـصطلحات غربيـة في مجـال نقـد الـشعر فيمـزج بينهـا، وبـين المـصطلح الشعري العربي، ليقارب نصا شعريا عربيّا حديثا قد لا يغنيه فيه ذلك المزج، بما أنـه لا يحقّق الهدف المرجوّ منه وهـو مـا يـستوجب النظـر في اعـادة البحـث في المـصطلح النقـدي الـشعري الحـديث اسـتنادا إلى تلـك الحقيقـة وحتـى يـصبح بامكاننـا تقيـيم

الشعر العربي الحديث وتعييره تقييما وتعبيرا يلائمان مستجدّه الحداثي، وطبيعته التي قد تختلف اختلافا جوهريا عما هو قديم، وعمّا هو غربيّ وافدٌ. والبحث عن ذلك المصطلح الجديد لا يعني بالطبيعة القطع مع القديم العربي، كما لا يعني التنكر للمؤثرات الغربيّة في الشعر العربي الحديث.

وإنه لمن الضروري بل من المحتم العودة إلى جذور الشعر العربي القديم وإلى منابته الأولى بالمعنى النظري على أن تكشف الجذور التّراثية عن بعض خصائص الجذور الحداثية وعن بعض خصائص التطوّر في الشعر العربي المعاصر.

ويذهب فريق من المنتصرين للحداثة الشعرية إلى أن هذه الحداثة، قد قطعت شوطا لا بأس به في مسيرة التحديث الشعري، ويرى بعضهم أن المسيرة بلغت مداها وأوجها وأن حداثة الشعر العربي اليوم تكمن من جديد في مصالحته وتصالحه مع القديم، بل في إعادة بناء الشكل القديم، إذ ما عاد للشكل الحديث أن يحقق أكثر ممّا تحقق. ويصف فريق آخر هذه الموقف "بالمأزق" أو "بالطريق المسدود".

لكن ربّما يعود هذا الموقف الأخير لا إلى اتساع آفاق الشعر العربي الحديث بقدر ما يعود إلى انسداد آفاق الانسان العربي في الزمن الحاضر وفي اللحظة الرّاهنة، وإلى شعور عميق بالإخفاق والعجز في مختلف مجالات الحياة، وبالأساس في المجال السّياسي، والاجتماعي

والاقتصادي، بسبب التخلّف في مجال العلم والمعرفة والتكنولوجيات المتطوّرة.

وقد يفتعل النقد الشعري العربي الحديث قضايا هو في غنى عنها، أو على الأقل هي ثانوية بالنسبة إلى المساءلات الجوهرية والرئيسية وبالنسبة إلى ذلك الشعر مثل قضية الرّيادة والسّبق في مجال الحداثة، باعتبار أسماء الشعراء ولا باعتبار متصوّرهم الذهني والنظري، والمفهومي في مجال تطوّر مقوّماته الإبداعيّة.

لكن مهما اختلفت الآراء والمواقف والتقديرات لمسألة الحداثة في الشعر العربي، فإن تلك المسألة تبقى بالغة الأهميّة، عميقة ومثيرة، وأحيانا محيّرة ومغرية لما طرحته من قضايا، ولما قدّمته من أطروحات وفرضيات، ولما رسمته من مراحل أو محطات كبرى، شهدها الشعر العربي الحديث في مسيرته، أو جسّمتها النقلة النوعية التي حققها الشعر العربي، عبر تحوّلاته من القديم إلى الحديث، ومن خلال الأسئلة التي حاول الإجابة عنها، أو على الأقل حاول ملامسة حدودها.

وإنه لمن المغري حقّا أن نربط بين نشأة الحداثة في الشعر العربي وخروج الانسان العربي من وضعية المستعمر، الذي ما كان يعي خطورة ما ينتظره من مواجهة المصير، إلى وضعيّة الانسان الذي يتوق إلى الحرية، وإلى الوجود الحرّ، بالتحكم في زمام حياته، وبالطموح إلى التطوّر والتّغيير، والاندماج في ما يطرأ على العالم من تطوّر، وهو ما

يؤكّد لدينا كذلك أن ما تجسّم من حداثة هذا الشعر ليس حركة، مـن مختلـف الحركـات الحداثية الطارئة أو الحادثة في الشعر العالمي.

فلنقل إنّ الحداثـة في العـالم العـربي حركـة طبيعيـة أفرزتهـا الملابـسات الـسياسية والاجتماعية والفكريّة والثقافية التي مرّت بها البلدان العربيّة. وقد تجسمت تلك الحركـة في شكل رغبة ملحّة وإرادة جامحة جعلت الإنسان العربي يطمح إلى مكانة إنسانية أسْمى تخرجه من وضعية الخانع المستسلم إلى وضعية الفاعل والمساهم في نحت قراره ومصيره.

غير أنّ مسْألة الحداثة والتّحديث في الفكر العربيّ، وفي المجالات الإبداعية العربيـة تبقى محاطة بهالة من الريبة، ومن الحذر، ومتسمة بالحيْرة والتردّد نظرا إلى أن محـاولات التحديث والقنوات والخطط المجسّمة لها تبقى غير واضحة، وغـير دقيقـة، رغـم مـا بذلـه ومـا يبذلـه المثقفـون والمفكـرون العـرب في سـبيل تحديـد تلـك القنـوات وتوضـيحها كـما أن مـسألة التحـديث في الفكـر العـربي تـرتبط بـصورة أو بـأخرى بجدليـة القـديم والحديث في ذلك الفكر خاصّة أن القديم لدى العديد من المفكرين والمبدعين يبقى المثال الدّال على وضعيّة الشعر العربي الحديث ومقارنته بوضعية الشعر العربي القديم، والمفضي بطريقـة أو بـأخرى إلى تقـديس القـديم، وإلى اسـتنقاص الحـديث في ضـوء مـا حققـه القديم، أضف إلى ذلك أن المهتمـين بـالأدب العـربيّ مـن المسـتشرقين والأجانـب الغـربيين

يهملون الأدب العربيّ الحديث إهمالا كاملا بما في ذلك الشعر الحديث، مع اهتمامهم المبالغ فيه بالأدب العربيّ القديم، وكأنهم بذلك يسلبون العرب من حاضرهم، ومن مشروعية الحداثة والتحديث لديهم. وهو تقدير يبيّت من المقاصد مالا يفصح عنه ظاهره.

فحريّ بنا إذا أن نعيد قراءة شعرنا العربيّ الحديث في ضوء ما أنجزه الغربيون في الزمن الحديث، حتى ننزّل ذلك الشعر منزلته الكونية التي يستحقها، وحتى يكون ذلك الشعر دالاّ على حاضرنا، ومنطلقا لما نرومه من تطوّر وتجديد.

فعالمنا العربيّ رغم تعثره وتناقضاته، ورغم إخفاقاته، وهزّاته،... إنما هو عالم جديد، يرتبط ولاشكّ ارتباطا وثيقا بعوالمنا القديمة، ولكنه يختلف عنها اختلافا كلّيا وجذريا بمواضعاته الجديدة، وبكلّ ما يطمح إليه في المستقبل. فهو رغم ما فقده من قداسة في الزّمن الحاضر، وقد كان لدى العرب في الماضي، حقّا وحقيقة مقدّسا، يحفظ ذاكرة الحضارة العربيّة الإسلامية، وذاكرة اللّغة العربية، ولكنه في الآن ذاته يهيء لمتغيّراتها. وإنّه ليثير من القضايا والمساءلات ما لا تقدر فنون أخرى على إثارته، بل إنّ ما يصطدم به من محافظة ليس إلا دليلا على تلك الوظيفة المعقّدة. بل أكثر من ذلك، نحن في حاجة إلى أن نحذو حذو العرب القدامى، الذين بذلوا ما لا يحدّ من الجهد قصد تحديد الشعر القديم ووضع قواعده وسننه وقوانينه، إذ ليس بإمكان شعرنا الحديث أن يتقدم

دون تحديد مفاهيمه ومعاييره، وقوانينه الجديدة، حتى وإن صار التحديد أصعب في الزمن الحديث، بسبب التداخل الحاصل بين الشعر والنثر، وبسبب انفجار البنى الشعرية وتعدد تشكلاتها، وبسبب حركات الهدم والبناء التي لا تكاد تفتر.

لكن كلّ هذه المواضعات الحديثة لا تقلّل من شأن الشعر العربيّ الحديث كما أنها لا تذهب به إلى حدّ القطيعة مع الشعر العربي القديم. فلئن تبدّل ذلك الشعر إلى ما يدلّ عليه قوله ووزنه ومعناه، فهو لا يزال كما يذهب إلى ذلك عدد كبير من نقاد الشّعر القدامى. فالشّاعر لدى قدامى بن جعفر مثلا "إنّما سمّي شاعرا لأنّه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره". فالشّعر الحديث في ثورته وتمرّده على الوزن والقافية، وعلى عمود الشعر عموما، إنّما يؤكّد بذلك معنى من المعاني التي ذهب إليها نقاد الشّعر في القديم، خاصّة أنهم ما كانوا ليكتفوا بهما. فقد أكّد المرزباني "أن ليس كلّ من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعزّ انتظاما".

لذلك فإنّ محاولات التّحديث المنبية في الشّعر العربي الحديث، على الشّكل باعتباره التغاير الأساسيّ الحادث في ذلك الشعر، وباعتبار أن المسألة الإيقاعية هي المسألة الرئيسيّة المختزلة للتغيّر الشكلي، تبقى غير دالّة دلالة كاملة وشاملة ودقيقة على ما أشكل في ذلك الشعر الحديث، أوّلا لأن مسألة الرّيادة في الشعر العربي الحديث لا يمكن أن

تختصر في مجرّد المبادرات الشّكلية، كما لا يمكن أن تقف عند حدود التغيّرات الإيقاعية، مهما كانت تلك التغيّرات، سواء كانت متّصلة بعمود الشّعر القديم أو خارجة عليه، أو كانت تحاول القطع مع ذلك الشعر، قصد استبدال عمود الشعر بمتصوّرات ايقاعية جديدة. غير أن ذلك لا يقلّل في الواقع من شأن الإيقاع، أو من شأن تجديد المغامرة الإيقاعيّة، باعتبارها شرطا من شروط حداثة الشعر، بما أنّ الوزن كما يقول ابن رشيق: هو أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصيّة، وبما أن الإيقاع بمعنى الوزن والنغم، والنغميّة والموسيقى هو ألفت مظاهر الحداثة في ذلك الشعر. بل إن التباس الشعر بالغناء، وبالتلحين، هي الظّاهرة التي ستتأكّد في الشعر الحديث والتي كانت من المفاهيم الإقاعية الكبرى في الشعر العربي القديم، وقد عناها ابن رشيق بقوله: «الغناء حلّة الشّعر، إن لم يلبسها طويتْ». لكن لنضف أنّ تلك الحلّة أصبحت حللا، وأن لكلّ شاعر من الحلل ما لا يحصى، ولكلّ حالة نفسيّة حلّتها أو حلاها.

ولقد كانت غاية الشعر القديم مرتبطة بقيمته الفنية الخالصة، وبجودة ذلك الفن باعتبار تقييمه وتعييره بمعايير مضبوطة، رغم أنّ معانيها الفنيّة هي أبعد من أن تضبط. غير أنّ تلك الغايات لم تكن قادرة على أن تكفل لوحدها حدّ الشعر العربي الحديث، حتى وإن تبدّلت معانيها ودلالاتها، بما أنّ الشعر العربيّ الحديث منذ عصر النهضة، صار يبحث له عن حدّ أجناسيّ، على غرار ما يبحث عنه الغربيّون في أدبهم. وقد

أثّرت تلك المباحث في مجال النّظرية الشعريّة لدى الغربيين في مبحث الشعر العربي الحديث ونقده، وفي مختلف المحاولات التّنظيريّة له، بل في ممارسة النّصوص الشعريّة الحديثة، وقراءاتها، وشرحها وتأويلها، ووصفها وتحليلها وتقييمها وتعبيرها.

وقد أملت المباحث والقيم الغربيّة في مجال الأدب والشعر على القارىء العربيّ، إعادة النظر في موروثه الأدبي، تهيّؤا لما هو مقبل عليه من تغيّرات. بل إنّ اطلاعه على التّصنيفات الشعريّة الغربيّة قد جعله يميل إلى تصنيف الشعر العربيّ القديم على غرار تصنيف الشعر الغربيّ إلى شعر ملحميّ، وشعر مسرحيّ وشعر غنائي، وإن كانت تلك التّصنيفات لا تتطابق دائما مع واقع ذلك الشعر، حتى وإن بدت قاصرة عن الالمام بخصائص قوله، وبمختلف أبعاده الفنّية.

وقد طال ذلك التّصنيف الشّعر العربيّ الحديث، بل أصبح من منطلقاته الإبداعيّة الكبرى، خاصّة أن بعض الشعراء العرب المحدثين قد بادروا إلى ترسيخ تلك التصنيفات قولا وإبداعا وممارسة، وإلى تأصيل بعض ما تنبني عليه من مفاهيم ومن متصوّرات. فقد انصرف أمير الشّعراء أحمد شوقي (1868 - 1932) إلى المسرح الشعري وإلى تأليف المسرحيات الشّعريّة، وإلى تأليف الرّوايات التّمثيلية خاصّة في السّنوات الأخيرة من حياته، وقد ظهرت للشاعر ستّ روايات شعريّة تمثيلية وضعها ما بين (1929- - 1932 م) منها خمس مآس :"مصرع

كليوبترا"، و"مجنون ليلى" و"قمبيز"، و"علي بك الكبـير"، و"عنـترة"، وملهـاة واحـدة: هـي "الستّ هدى".

فلم يعد عدد من الشعراء العرب المحدثين يقتصرون على كتابة الـشّعر، إذ مزجـوا بـين كتابـة الـشعر وكتابـة المـسرح، وكتابـة الرّوايـة، وقـد عـرف شـوقي نفـسه، بـثلاث روايات:"عذراء الهند"(1897)، ولا دياس أو أواخر الفراعنة" (1898)، و"ورقة الآس".

وقد أفضت محاولات تصنيف الشعر العربي الحديث إلى ظهور ألوان وأشكال مختلفة من الشعر، على الأقل في بنائها، وفي أبعادها الفنّيـة. وقـد وسّـعت تلـك الألـوان آفـاق الـشّعر والشعراء، فضاعفت مبدأ حرّية الشاعر، فتغيّر بذلك معنى الشعرية، أولا بخروجه على النمط، أو الأنمـوذج الـسائد، وثانيـا بخروجـه عـلى مجـال قـول الـشعر بـالمعنى الـضيّق، إلى مختلـف مجالات الإبداع. أو لنقل كما قال كوهن في "بنية اللّغة الشعريّة" : "هكذا عنت كلمـة "شـعر" الاحساس الجماليّ، الخاصّ، الناجم عادة عن القصيدة. وحالئذ صار مـن الـشائع الحـديث عـن "العاطفة" أو"الانفعال الشعري". ثم استعملت الكلمة توسّعا في كلّ موضـوع خـارج أدبيّ مـن شأنه أن يثير هذا النّوع من الإحساس، استعملت أوّلا في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسـيقى، شعر الرسم...الخ) ثمّ في الأشياء الموجودة في الطّبيعة، فتقـول (كـما كتـب فـاليرى) عـن منظـر طبيعـي إنـه شـعريّ، كـما نقـول ذلـك عـن مناسـبة مـن مناسـبات الحيـاة، ونقولـه أحيانـا

بشأن شخص من الأسخاص". ومنذئذ لم يتوقف مجال هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصّا من أشكال المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود".

المهمّ أن التوسّع في مفهوم الشّعريّة قد أفاد الشعر العربيّ الحديث لا بالمقارنة مع الشعر العربيّ القديم فحسب، بل بالمقارنة مع شعر الفترات الإحيائيّة التي سقطت في التقليدية والتكرار. لكن تصنيف الشعر العربي الحديث على الغرار الأوروبي لا يمكن أن يكون مجديا إلاّ إذا ما استند ذلك التصنيف إلى خلفيّات ثقافيّة وفكرية وأدبيّة وجمالية، من شأنها أن تؤصّل مختلف المفاهيم التي ينبني عليها ذلك التّصنيف، في الأدب العربيّ وفي الموروث الثّقافي العربي عموما، لأنّ مجرّد الاحتذاء بالغرب لا يكفي في واقع الأمر لكي يبوّئ الأدب العربيّ المكانة التي يطمح إليها بين الآداب العالميّة.

ثمّ إنّ تصنيف الشّعر العربي الحديث بتصنيف المراحل الكبرى الّتي قطعها، والّتي تطابق في العديد من خصائصها وأبعادها المذاهب الأدبيّة والفنّية التي عرفها ذلك الشّعر كالاتجاه الرومانسي، والاتجاه الواقعي الاشتراكي، والاتجاه الرّمزي والاتجاه السريالي، ثم الاتجاه الذاتي الذي من أهدافه التخلّي عن الاتجاهات الأدبيّة الكبرى، مرورا بالاتجاهات التّجريبية والاتجاهات التراثية الجديدة.

ذلك التّصنيف قد بلور عددا هامّا من المفاهيم الـشعرية الحديثـة، التـي بفـضلها تطوّرت النّظرية الشعرية العربية الحديثة، وتنوّع النصّ الشّعريّ العـربيّ الحـديث. بـل إن محاولة تأصيل المـذاهب الأدبيّـة والـشعرية الأوروبيّـة في الـشعر العـربي، والأدب العـربي عموما، قد دفعت إلى تغيير القصيدة العربيّة شكلا ومضمونا. بل إن العديد مـن المفـاهيم الجزئية أو الثانوية لذلك الشعر، قد أعيد لها الاعتبار فغدت من المفاهيم الرئيسيّة في ذلك الشعر، وهي على ما تتّسم به من خلط أحيانـا، قـد أفـادت القـارئ العـربيّ لا في مقاربتـه للشّعر الحديث فحسب، بل كذلك في إعادة قراءته للشّعر العربي القديم.

ونحن نعتبر أنّ المذهب الرومانسي هو أهمّ المذاهب الأوروبيّة التـي سـاهمت في تغيير مجرى الكتابة الشعرية العربيّة، خاصّة أنّ الشعراء العرب المحدثين قد تهـافتوا عـلى ذلك المذهب لأسباب سياسـيّة وفكريـة وأدبيـة أكـثر مـمّا تهـافتوا عـلى المـذاهب الأدبيّـة الأخرى. وقد قلب ذلك المذهب العديد من المقولات الشعرية العربيّـة رأسـا عـلى عقـب. وقد فسحت الرومانسية مجال العودة إلى الكتابات الشعرية العربيّة القديمة. وقـد نزعـت بتلك الكتابات منزعا تصنيفيّا جديدا، تأكّد فيه بالخصوص المنزع الغنائي والمنزع الـدّرامي، خاصّة أن ذلك الشعر الحديث صار مع بعـض الـشعراء العـرب المحـدثين يقتـدى بالـشعر الغربي، وببعض كبار الشعراء الغربيين باعتبارهم يمثلـون أنمـوذجا يعـادل في التـمثل بـه الانمـوذج الـشعري العـربي القـديم. بـل إن ذلـك التـمثل قـد فـتح آفاقـا جـديدة

في مجال المبحث الشعري، وفي مجال التنويع الشعري في شكل القصيدة ومضمونها ، حتى أن البحث في الشعر قد غدا البحث في مطلق الشعرأو في ما يمكن أن يسم الكتابة الإبداعية بالشعرية المطلقة، تلك الشعرية التي أصبحت من شروطها الحداثية العودة إلى منابت الشّعرية الأولى كالعودة إلى السحر والأسطورة والخرافة والحكاية. وقد تنبّه نقاد الشعر العربي القديم إلى تلك المنابت عند اطلاعهم على نظريّة الشعر لدى الإغريق، وبالخصوص على آراء أرسطو طاليس في فنّ الشعر.

غير أنّ اكتشاف العرب للشّعر اليونانيّ في القديم، لم ينته بهم إلى الانبهار بذلك الشعر مثلما حدث بالنّسبة إلى الشعراء العرب المحدثين عند اكتشافهم للشعر الغربيّ، لأنّ وثوق القدامى بمنزلتهم الشعريّة، وبتفوّقهم في المجال الشعريّ، جعلهم يعتبرون النظريّة الشعرية الإغريقية القديمة ناقصة في إلمامها بمختلف القضايا الشعرية، بالمقارنة مع ما يحتوي عليه شعرهم من قضايا. وهو موقف مناقض تماما لموقف الشعراء العرب المحدثين، ونقاد الشعر العربي في العصر الحديث.

فالرّومانسيّة العربيّة بالخصوص لتنوّع روافدها، ولثراء مرجعياتها، ولتعدّد مساءلاتها، ولجمعها بين الرّوافد القديمة والحديثة قد فتحت المجال واسعا أمام الشّعراء العرب المحدثين حتّى ينوّعوا في أشعارهم تنويعا أجناسيّا يتلاءم ويتطابق مع مقتضيات العصر. وبذلك

ماعادت الشعرية الحديثة تتأسّس على الحذق والمهارة في الصّناعة الشعرية فحسب بل صارت تكمن في مدى إلمام الشّاعر بالخصائص الفنّية للأجناس الأدبيّة في مجال الشعر. فقد فجرّت الرومانسيّة العربيّة العديد من الطاقات الشعريّة الجديدة، بتعميق مبدإ الغنائية والملحميّة في الشعر. بل إن من مستجدّات الرومانسية العربية أن تسم القصيدة العربية الحديثة عموما بالغنائية.

وقد بلغت الرّومانسيّة العربيّة أوجها مع شعراء الرابطة القلميّة في المهجر الشمالي (1920 - 1931) مع عدد من الشعراء اللبانيين والسوريين الذي ملّوا التقليد والوقوف عند محاكاة الأدب العربي القديم، فحاولوا تجسيم طموحهم إلى الثورة والتجديد في تأسيس الرابطة القلميّة برئاسة الكاتب والفيلسوف، والشّاعر والقصاص والرّسام اللبناني جبران خليل جبران (1883 - 1931) ومساعده ميخائيل نعيمة. وقد ضمّت هذه الرّابطة عند تأسّسها إيليا أبا ماضي (1894 - 1957)، ونسيب عريضة (1887 - 1946)، وعبد المسيح حدّاد (1890 - 1963) ورشيد أيّوب (1871 - 1941) وندرة حدّاد (1881 - 1950) وإلياس عطاء الله.

وانبنت الرّومانسيّة الشعريّة على ممارسة ابداعية ونقديّة كان من شأنها أن تعمّق القطيعة المفهوميّة مع الشعر العربي القديم رغم التجاوب العميق الذي كان لها مع ذلك الشعر، ومع المفاهيم الأدبيّة والفنيّة العربيّة

القديمة عموما، رغم أنّ الرّومانسيّة في الشّعر العربي الحديث لم تستطع أن تنجز التغاير الشّكلي الذي كانت تحلم به وتدعو إليه، إذ ظلّت القصيدة العربيّة الرومانسية الحديثة في معظمها قصيدة عموديّة.

لكنّ تلك القصيدة الرومانسية العربيّة الحديثة قد حاولت التجدّد والتجديد داخل الشكل العمودي ذاته، فقد استلهمت تلك القصيدة الموشح الأندلسيّ فأعادت صياغته وتوزيعه المرئيّ وفق غايات شعرية حديثة، منها الإلحاح على الغنائية وقابلية التلحين، والتنويع في القافية، وتوظيف التكرار توظيفا ايقاعيّا وجماليّا.لكن الأهمّ من كل ذلك أن حاولت الرّومانسيّة العربيّة الانفلات من ربقة المفاهيم الأدبيّة والفنية والجمالية القديمة، لتفسح المجال لتأثّرها بالرّومانسيّة الغربيّة.

وأوّل مفهوم جسّم التغاير الرومانسي مع النظريّة الشعرية العربيّة القديمة، أن أعادت الرومانسية العربيّة النظر في معنى الشعر وحدّه، وفي منزلة الشاعر وحدّ وظائفه، وطبيعة قوله الشعري، مؤكّدة بذلك ما لحق الشعر والشعراء في الزمن الحديث من لعنة. وهي لعنة ما فتئ يعبّر عنها الرومانسيون العرب الذين جعلوا من الشاعر نبيّا، كما لدى جبران خليل جبران، ورسولا كما لدى عبد الرحمان شكرى ، ورائدا أوحاديا كما لدى ميخائيل نعيمة، وملاحا تائها كما لدى علي محمود طه، ونبيّا مجهولا كما لدى أبي القاسم الشابي، وربان سفينة البشرية كما لدى الشاعر الفرنسي الكبير فيكتوهوجو Victor Hugo. وسيفضي ذلك

التعريف الجديد إلى فهم جديد للقصيدة العربيّة، وللقول الشعري عموما، ولمختلف مقوّمات الشعر والشعريّة. فلقد استبدل هؤلاء الرومانسيّون الرّؤية بالرؤيا، والبصر بالبصيرة أو بالقلب كما يقولون. بل أكثر من ذلك تغيّرت علاقات الانسان بالوجود، وبالموجودات، وبالكيان، من خلال علاقة الشعر بذاته، وبالمجتمع، على أنّ الاحساس بمختلف تلك العلاقات إنما هو إحساس شموليّ معقّد، يجعل من الذّات الشّاعرة صورة مصغّرة للكون وللعالم، ويجعل من الشعر اللّغة السّرمدية المعبّرة عن العلاقة الجدلية بينهما.

فالرومانسية العربيّة قد أتاحت للشعر وللشعراء العرب وللنقاد الرومانسيين العرب طرح ما لم تكن التّقليدية أو مدرسة الإحياء أو البعث الشّعري تتجاسر على طرحه من الأسئلة والمساءلات الشعرية، لا فقط تلك التي تتعلّق بالشعر الحديث وبالحداثة الشعرية، ولكن كذلك تلك التي ترتبط بالشعر العربي القديم، إذ من أهدافها إعادة قراءة الشعر العربيّ القديم في ضوء المستجدّات الفكرية والفنية والأدبيّة والشّعرية في العصر الحديث، وفي ضوء المقارنة مع الآخر. لكنّ الاطّلاع على الشّعر الغربيّ، والافتتان بمستجدّاته لم يجعلا من الشعر الغربي الأنموذج الوحيد الذي سينسج على منواله الشعر العربي رغم تأثيره العميق في ذلك الشعر وفي متصوره النظري. كما أنّ معرفة الشعر الغربيّ لن تشكل المعبّر الوحيد لكلّ معرفة، كما يذهب إلى ذلك محمّد بنيس في الجزء الثاني من كتابه :"الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالتها" بل إن

المعرفة بالشعر الغربي ستردّ الـشعراء العـرب ردّا عنيفـا إلى ذواتهـم وإلى تـراثهم الـشعري، فلاهم مكتفون بذلك الشعر، ولاهم قـانعون بـه ولاهـم واقفـون عنـد حـدود مـا ابتدعـه الشّـعر الغربيّ بل إن الشـعر العـربي الحديث سيكون مزيجا من الافتتـان بالـشعر الغـربي، ومن إعادة الاستلهام للشعر العربيّ القديم حتى مـع الـشعراء الـذين يقـرّون ويـدعون إلى القطيعة مع الشعر العربي القديم.



حركة الشّعر الحرّ وقضايا التّجديد في الشعر العربي الحديث

تختزل المسألة الإيقاعية أهمّ قضايا التجديد في الشعر العربي الحديث. وقد تبلورت هذه المسألة تبلورا جليّا، إذ اتضحت معالمُها ودقّت معارفها ودلالاتها مع حركة الشعر الحرّ. بل إن حركة الشّعر الحرّ قد ارتبطت منذ بداياتها بحركة التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث باعتبار أن تلك الموسيقى تجسّم المتغيّر الأساسيّ في شكل القصيدة، بما أنّ جلّ ما سيحدث من تغيّرات شكلية فيها سينبني على المتغيّرات الإيقاعية. وتعتبر الدّراسات والبحوث المهتمّة بالشّعر العربيّ أن المسألة الإيقاعيّة في ذلك الشّعر مسألة خلافية، إذ ما فتئت تطرح من زوايا نظر متعدّدة، لتعبّر عن مقاصد أدبيّة وشعرية ثورية، وعن توق وطموح إلى بدائل شعرية متطوّرة. وقد آلت تلك المسألة الخلافيّة إلى ما يشبه المعارك الأدبيّة، وإلى مواقف متشابهة أو مختلفة ومتباينة في تقدير تلك الظّاهرة، التي ما نفتأ نلمس آثارها على صفحات الصحف والمجلات والكتب والدراسات والبحوث الجامعية والأكاديمية.

وتعود التغيّرات الكبرى في البنية الإيقاعية للقصيدة العربيّة إلى عوامل شـتّى، وإلى دوافع قد يعسر تحديدها وتحليلها وتعليلها، وإن أمكننا إجمالهـا في بـضعة دوافـع، نـذكر منها التباين الحاصل بين بنية القصيدة ، باعتبارها شكلا معبّرا عن متـصوّر العـصر وذوقـه، وطاقة تعبيرية تتشكل تشكلا أحاديّا مختزلا لروح العصور الّتي أفرزت تلك القصيدة، التي لم تعد قادرة لا بخطابيتها، ولا بتكرار شكلها الذي قد يبلغ حـدّ الرتابـة، عـلى التعبـير عـن روح العصر الحديث الذي صارت الحرّية الإبداعيّة فيه من أهـمّ المبـادئ التـي يتـسم بهـا الشعراء والأدباء والفنّانون عموما. فمتطلبات العصر الحديث الفكرية والثقافية والجمالية ليست متطلبات العصور القديمة. كما أن خروج الشّعر العربي الحديث على معنى التباسـه بالجنس الأدبي الواحد إلى عدّة أجناس جعل الشعراء العرب المحـدثين يبـادرون إلى التفـنّن في موسيقى الشعر وإيقاعه قصد الملاءمة بينهما وبين الأجنـاس الأدبيـة التـي صـار الـشّعر يستخدم في كتابتها وتأليفها كالأعمال الشعرية الدرامية والقصـصية والملحميـة في أشـكالها الشعرية الجديدة المغرية.

ولقد ساهم تأثر الشعراء العـرب المحـدثين بالـشعر وبالـشعراء الغـربيين، في تغـيّر البنية الإيقاعية للقصيدة العربيّة الحديثة وفي تطوّرها، بما أنّ ذلك التأثر قد طـال الـشّكل والمضمون كما طال مختلف المفاهيم والرؤى الشعرية، بمعنى مفهوم قول الشعر، ومفهوم القـصيدة، ومفهـوم البيـت. وقـد يعتـبر بعـض الدارسـين أن التجديـد في بنيـة القـصيدة

العربيّة قد سبق القرن العشرين بكثير، إذ تشكل حركة الموشحات التي نشأت في الأندلس ظـاهرة تجديديـة لافتـة، امتـدّ تأثيرهـا إلى حـدود بـدايات القـرن العـشرين إذ عـادت الرّومانسيّة العربيّة إلى تلك الموشّحات فاستلهمتها وأعادت بناءها وصياغتها، لغاية غنائيـة تلحينية، ولغاية البحث عن تشكل مرئي جديد للقصيدة العربية الحديثة.

ولقد ساهم الأدب الشعبي كذلك في التغيير الحاصل في البنية الإيقاعيـة للقـصيدة العربيّة الحديثة بما أن الرصيد الأدبيّ الشعبي والفولكلوري قد أثّر في تلـك القـصيدة فكـان ضمن الخلفيات التي تستند إليها، وضمن المعينات التي ما فتئت تنهل منها وتعـود إليهـا، وقد أثر الموشح الأندلسي والشعر الـشعبي، والرصـيد الأدبي والفولكلـوري عمومـا في شـعر المهجر بالخصوص. لذلك يعود التّجديد في إيقاع القصيدة وموسيقاها، ذلك التجديد الـذي بادرت إليه حركة الشعر الحرّ إلى الرومانسية العربيّة وإلى محاولاتها الإيقاعيّـة التجديديـة الأولى. ومن أهمّ الأفكار التي تبنّتها تلك الحركة، تأكيـد خـصائص العـصر الذوقيـة والأخـذ بالاعتبار المستجدّات الحادثة في مفهوم الشعر والشعرية في الغرب والمبـادرة إلى التجريـب في القصيدة العربيّة الحديثة، واستلهام روح العصر التي تؤمن بالتطوّر والنـسبية، عـلى مـا في تلك الروح من عمق وتعقّد وتشعّب.

لكن محاولات التجديد في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية رغم نجاحاتها واخفاقاتها، لم تقابل دوما بالقبول والترحيب، إذ تنكّر فريق من الشعراء والنقاد لتلك المحاولات ورأوا فيها إفسادا للذّائقة الموسيقية العربيّة، وخروجا على قوانين الإيقاع العربي، وعبثا بالتراث وإهدارا لطاقاته، وقد آلت الاختلافات أحيانا إلى الانزياح عن الاختلاف الأدبي والفني والشعري إلى الاختلاف المذهبي والسياسي.

فحركة الشعر الحرّ لم تتبلور حقّا وحقيقة إلا في الخمسينات، وبالتحديد بداية من 1947. ولم يكن تبلورها في واقع الأمر سهلا إذ ما فتئ المناوؤون لها يقلّلون من شأنها، وينفرون منها، ويشككون في نوايا الداعين إليها، خاصّة في دعوتهم إلى النسج على منوال القصيدة الغربيّة، إذ كانوا يرون فيها خيانة للتراث وتبعيّة للغرب، أو على الأقلّ تقليدا أعمى له، بل كانوا يرون أن المفاهيم الجديدة التي يدعون إليها مناقضة لمفاهيم الشعر العربي القديم والأصيل في نظرهم، بل اعتبروا أن بداية ذلك التيار إنما هي بداية التنكّر للّغة العربيّة، ولمحسّناتها الأدبية والفنيّة والشعرية.

ولقد كانت نشأة الشعر الحرّ محفوفة بالمعارك الأدبيّة والنّقدية، خاصّة أن التطلّع إلى شعر حرّ جديد أو على الأقل مختلف ومتغيّر، كان من شأنه أن يجعل الشعراء والنقاد العرب يهتمون بمختلف الألوان والأشكال الشعرية، ويتطارحون مختلف مفاهيمها ومقولاتها، ويحدّدون

مقوّماتها ووظائفها ومقاصدها. وقد اهتمّوا اهتماما بالغا بأشكال الـشعر الغـربي الثلاثـة: الشعر القصصي أو الملحمي والشعر الغنـائي أو الإنـشادي، والـشعر التمثـيلي أو المـسرحي. فكان من مقاصدهم أن يخرجوا بالشعر العربي الـذي هـو أساسـا مـن الـشّعر الغنـائي، إلى التنوّع في الـشكل والمـضمون، وإلى التنويـع في مـصادره ومرجعياتـه وخلفياتـه، خاصّـة أن أغراض الشعر العربي كانـت تقتـصر عـلى النـسيب والحماسـة، والمـديح والهجـاء والرثـاء ، والوصف، والخمر والـلـهو.

فماطرأ من تغيّر في مفهوم الشعر قد يعود إلى بعض المعـاني والمواقـف التـي ذهـب إليهـا الشعراء في القديم، وهم الذين لم يربطوا جودة الشّعر بمعناه، ولا بتقييم مـضمونه تقيـيما أخلاقيا، بمـا أن الفـاحش مـن المعـاني عـلى سـبيل المثـال لايكـاد يـنقص شـيئا مـن شـعرية القصيدة، ولا من عبقرية صاحبها.

الحداثة والتجاوز في الشعر العربي الحديث

حسب أسطورة إغريقية قديمة، كان أورفيوس شاعرا وموسيقارا. وكان يمتلك بسحر صوته الإنسان والحيوان (حتّى الحيوانات الأكثر توحّشا)، كما كان يمتلك النبات وحتّى الحجارة. وكان عند موت زوجته أوريديس بعضّة ثعبان، قد نزل إلى الجحيم يطلبها وهو يغنّي ويضرب على السّتار، فاستطاع أن يفتن آلهة الموت واستطاع بذلك أن يعود إلى الحياة بزوجته الشّابة... بشرط أن يمشي أمامها دون أن ينظر إليها أو أن يخاطبها بكلمة واحدة. ولكنه للأسف قد التفت إليها في الطّريق.. فخسر بذلك وللأبد أوريديس.

إن هذه الأسطورة الاغريقية تتحدّث بطريقة أسطوريّة عن الفنّان عموما، وعن الشّعر والشّاعر بالخصوص، عن منزلته وقوّته وفرادته وتجاسره، وعن تجربته الأليمة وخسارته الأبديّة، إذ يتّصف الشّاعر بالقوّة الخارقة، بما أنّه يقدر على مالا يقدر عليه الآخرون، كما ترمز قوّة أورفيوس السّحرية إلى قوّة الشّاعر السّحرية، وإلى تأثيره في الإنسان والطّبيعة. فباعتبار هذه الأسطورة الاغريقية يكون الشّعر والحبّ، هما

وحدهما القادرين على التغلّب على المـوت، ولـئن كـان انتـصارا تهـدّده اللـــهفة والـشوق والرّغبة. كما يتّسم الشّعر والشّاعر بالتجاوز، بما أن التجاوز هو أهمّ خصيصة لهما، بـل إنّ التجاوز كامن في حدّ الشعر. وهو يعني الخروج على القانون وعـلى المبـاح والمـسموح بـه، كما يعني المخاطرة والمغامرة وانتهاك الحدود واختراقها، وهتك المستور وكشفه، والتطـاول على الموت، وعلى الآلهة، والتغلّب عليه وعليهـا بالكلمـة. فالـشاعر كـما هـو اورفيـوس في الأسطورة الاغريقية يخوض تجربة الألم والشّقاء والعذاب، بل تجربـة الجحـيم كـما تفـصح الأسطورة عن ذلك، وكما يشير إلى ذلك المعنى: «فصل في الجحيم» للشاعر الفرنسي الشهير رامبوا، أو «أزهار الألم» لبودلير، أو «أفاعي الفردوس» للويس عوض.

وقد تفيد المخاطرة والمغامرة والـتّلاشي والـضّياع والمـوت، أن الـشّاعر لاينثنـي عـن رسالته الشعريّة ولو كلّفه تجاسره حتفه. ويكون التّجاسر على كلّ محـرّم وممنـوع، أو هـو الرؤيـا أو النبـوءة التـي حـسب عبـارة الـسّيّاب، تفـترس عينـي الـشّاعر أو تمنيـه بالخيبـة والفشل والخسارة كما حدث لأورفيـوس في الأسـطورة، وقـد هزتـه الرغبـة والـشوق لرؤيـا الجمال الذي حرّمته عليه الآلهة. فكما يكون الشّعر بمعنى السّموّ والإرتقاء والتعالي، يكون كذلك بمعنى الانحدار والسّقوط أو الهبوط إلى قاع الجحيم، لكن القـصد هـو البحـث عـن حياة أفضل وعوالم أسمى. وقد يكون الجحيم بمعنى اللّغة الـشّعرية التـي يكتـوي الـشاعر بنار كلماتها. تلك هي مأساة الشاعر، وإنّها لتحيا في ذات كلّ شاعر قـديم أو حـديث؛ إنّهـا

المأساة القديمة المتجدّدة باللّغة وفي اللّغة، وهي المحرّك لسواكنها، والمحيية لمواتها، واللافتة والفاتنة بما ينزلق فيها من صور ومعان.

لكن قوّة الشّعر وكلّ ما يتّصف به من صفات إنما يتّسم بالغموض والتّعقّد والتعتيم والإلغاز... وهي معان تعود بالأساس إلى معينات الشعر الأولى في الأزمنة السّحيقة، وإلى مختلف ملابسات العصر الّذي ينتمي إليه، وكما تلتبس تلك المعينات الأولى بالقداسة والطّقوسيّة، فإن ملابسات العصر تتّسم بالتّنوع والتعدّد والتّضافر والتّقاطع والتّعقّد. وليس أحبّ للشاعر من التّهتّك والتّخفّي ومن الترهب في أديرة الكلمة، أو التزهّد في كهوف المعاني الشعريّة. وهي المعادلة الصعبة الّتي يصعب تحقيقها في أزمنة الرّفض والترهب والتّزهّد والتجاسر على كلّ ممنوع. بل إن القداسة والغموض هما الخصيصتان اللّتان يختصّ بهما الشعر، وسيبقى مختصّا بهما. ولقد ظنّ دارسو الشعر ونقاده في عصور متقاربة أو متباعدة أنهم مدركو ذلك الغموض وحقيقة تلك القداسة، ولكن دون جدوى لأن أسرار الشعر قد تدرك بالعقل والعاطفة ولكن دون حدّها حدّا علميّا، ولأن قراءة الشعر، وتحليله وتأويله، مهما تعمّقت وأصبحت حميميّة فهي بعيدة عما تطمح إليه الشعرية، وعما يطمح إليه الشاعر. وقد يرى بعض المنظّرين للشّعر، أن كلّ ما ينجزه الشعر، إنما ينجز في المقام الأول «بالحدس» لأن تحديد وظائفه إنما يتأسّس قبل كلّ شيء على الإحساس، وعلى علاقة العبادة والتّبتّل والترهب أو الزهد التي يقيمها الشاعر معه. وهي الخصيصة الدينية أو لنقل الرّوحية للشّعر. لذلك يعسر حدّ الشعر

حدّا عقلانيا منطقيّا، رغم ما سيتأسّس عليه مـن منطقيّـة وعقلانيّـة. تلـك الرّوحانيّـة هـي العامل الأوّل المفلت من المقاربة النقدية العلميّة للشعر، على ما يمكن أن تتـسم بـه تلـك المقاربة من علمية. وإن لمن التّصنيفات العلميّة فيه مـا لا يحـصى. وهـو مـا جعـل النقـاد يرون أحيانا أنّ صمت التأمّل في الشّعر قد يجدي أكثر من التحليل العلمي الـدّقيق للـنصّ الشعري إذ بامكان ذلك التحليل أن يهدم بلا رجعة العاطفة الشعريّة المتوقدة. غير أنّ ذلك لا ينقص بحال من الأحوال من قيمة اللّغة باعتبارها تركيبا وصياغة، ولا من قيمة العلاقة النحوية والصّرفية، وقد عدّ الشّعر قديما المعيار الأوّل للأمثلـة النّحويـة. بـل إن الشعر يقوم على معادلة صعبة كما ذهب إلى ذلك رومان جاكوبسون في أسـئلته عـن الشّعر، هي معادلة الدفق الغنائي للكلام مع تجويد أشـكال القـول. بـل إن التفـنّن في نقد الشّعر وعلمه لا يزيد الشّعر إلا انفلاتا وغموضا، «إذ أن يقول الإنـسان كـلّ شيء، أيّ شيء فذلك يعني أنه غير قادر على قول شيء». لكنّ كلّ ذلـك لا يـنقص البتّـة مـن مشروعيّة البحث في الشعر، ومن الأهميّـة البالغـة لـذلك البحـث، بمـا أنّ التوصّـل إلى خلاصات علميّة لا يزيد إلا إغراء بما يمكن أن توحي به تلك الخلاصات إذ الايحـاء هـو المقصد الأوّل للشّعر، وهـو مـا جعـل البحـوث في الـشعريّة لا تعـدّ ضـمن مفاهيمهـا الكبرى مفهوم الدقّـة العلميـة والـصّدق. فـلا معنـى للـشعر الحـديث سـوى الاتـساع والإيحـاء واللاّمتنـاهي، رغـم أن الـشعر في معنـاه المعـروف والمـشترك هـو صـناعة

الأبيات الشعريّة مهما تعدّدت واختلفت وسائل تلك الصّناعة، وخلفياتها ومقاصدها.

فالمشترك في حدّ الشّعر وفي معانيه ومقاصده بمعنى الثّابت فيه لا يكاد يدفع إلى غاية التّوصل إلى توحيد الحدّ وانّما إلى البحث في ما هو متباين ومختلف ومتنوّع ومتطوّر ومتغيّر بالإضافة إلى ذلك الثّابت بما أنّ الشّعر «هو موسيقى الرّوح» أو هو التعبير باللّغة تعبيرا جماليا، فهو فنّ التركيب الجمالي للكلام. فالحدود المختلفة والمتعدّدة للشعر بتعدد المقاربة وزوايا النظر والعصر والمكان، تدلّ في تنوّعها وفي تناقضاتها على كونيّة الشعر وعالميته، وإنسانيته، فلا وجود للإنسان في أيّة بقعة من بقاع الدنيا وفي أيّ زمن من الأزمان بلا شعر، حتّى لكأنّ الشعر هو الخصيصة الإنسانية الأولى أو لنقل إنه لا يوجد شعب من الشعوب لا يستعمل الكلام استعمالا فنيّا يختزل العديد من مقوّماته الثّقافيّة، ويسمّى ذلك الاستعمال الفنّي شعرا. وتزيد تلك المختزلات الفنّية والثقافية في صعوبة حدّ الشعر بمعنى توحيد الحدّ، خاصّة إذا ما حاولنا إيجاد تعريف ينطبق في الآن نفسه على الشعر القديم والحديث، رغم التغيّرات الكبرى الحاصلة في جوهر الشّعر، في ماهيته ووظائفه ومقاصده. ثمّ إن الشعر هو نفسه في علاقة جدلية بالتّغيّرات الثقافية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية والأزمات والتوترات الحادثة من زمن إلى آخر. ثمّ إنّ ما يعرقل محاولة توحيد حدّ الشّعر، هو التنوّع اللاّمتناهي لشكل القصيدة، وللأبعاد المتعدّدة لذلك التنوّع، خاصّة بالنّسبة إلى الشعر الحديث الّذي

صار يقترب أكثر فأكثر من فنون التّشكيل بما في ذلك الرّسم. كما أن تغاير وظيفة الشّعر اليوم، وانقلاب منزلة الشاعر على أعقابها أحيانا هو ما يزيد في تلاشي الحدّ، مع الأخذ بعين الاعتبار التغاير الحضاري، والثقافي والمكاني والزّماني باعتباره اتّجاها من اتّجاهات مواضعة القول الشّعريّ. ثم إنّ الشّعر في الحضارة الواحدة والثقافة الواحدة هو نفسه يتغيّر، بتغيّر مواضعاته وتطوّراته التّاريخيّة. وهو ما يجعل عمليّة تصنيف الشعر أسهل وأقرب إلى حقيقة الشعر، أو على الأقلّ إلى ما يمكن أن يتّصف به الشعر من خلال كلّ محاولات حدّه. وقد يخضع ذلك التّصنيف إلى اعتبار شكله أو مضمونه المعيار الأوّل. وقد اشتهر عدد من النّقاد والمنظّرين بمحاولات تصنيفهم له أمثال ت. تودوروف.

فالشعر الكلاسيكي يستند إلى نظريّة بلاغية ملتبسة بمقصد التزيين والزخرفة، وإلى إعادة تركيب الخطاب النثري، وفق ما يتلاءم مع مبدأ المتعة.

وتشكّل مسألة الإبداع الشعري باعتبارها مسألة من مسائل التّجاوز في الشعر العربي مبحثا من أهم المباحث الحديثة سواء في مجال نقد الشّعر أو التّنظير له، أو في النّصّ الشّعري، وفي مختلف تمظهراته الإجرائية، بالإضافة إلى المختلف القطري، وإلى المشترك القوميّ.

ولقد ساعدت على ذلك التشكّل المتغيّرات الفكريّة والسّياسيّة والاجتماعية، وبالأخصّ الثّقافية في الوطن العربي، كما ساهم الاطّلاع

على الشعر الغربي في تبلور ذلك المتغيّر، بما أنّ جلّ الشعراء المحدثين العرب قد تأثّروا بذلك الشّعر، وبمختلف منجزاته، وتطوّراته وبمختلف انبناءاته. ولقد أفضى التّوق إلى التّجديد وإلى التّطوّر إلى حركة تجريبيّة نشيطة تجسّمت وتمظهرت في عدّة تيارات واتجاهات، لعلّ من أهمّها ما جسّمته مجلّة «شعر» التي ما فتئت تبادر إلى التجديد والتجريب. على أنه يعسر حقّا حصر المحاولات الإبداعية، أو محاولات التّجاوز في الشّعر العربي الحديث في تلك الحركات سواء المتأثّرة بالشعر الغربيّ والدّاعية إلى النّهل من ذلك الشعر، أو تلك التي تدعو إلى إحياء التّراث وإلى إعادة تجديده، أو حتّى التي تدعو إلى النّهل من التّراث الشعري العربي ومن الشعر الغربي في آن، أو التي تطمح إلى إعادة بناء الذات بناء شعريّا. بل إن العديد من الشعراء العرب المحدثين يشكّلون أصواتا متفرّدة، بتميّزها ومحاولاتها الحداثية، وبتعدّد التجارب لديها وامتزاجها في نوع من الجدّة والتجديد. ولقد ساعدت تلك الأصوات على تجدّد أشكال القصيدة العربيّة الحديثة، وعلى إعادة صياغتها، وقد آلت تلك الصياغة في بعض وجوه تطوّرها إلى «قصيدة النثر» التي اعتبرتها بعض الدّراسات والبحوث من أهم تمظهرات التجريب في الشعر الحديث. فالقصيدة العربيّة الحديثة كما يراها بعضهم تشكّل ظاهرة أدبيّة وسياسيّة تبحث من خلال ذلك التشكل عن تجذير الهوية العربية وتعميقها، على أنها وبطموحاتها المتعدّدة تتراوح بين أطروحة الحداثة باعتبارها اتّباعا لخطى الغرب وبين قراءة وتأويل أو إعادة كتابة للموروث الشّعري العربي، ويسم بعضهم ذلك

الطموح إمّا بالتطرّف في الموقف والمغـالاة فيـه، وإمّـا بالانبهـار والتبعيّـة وإمّـا بالانـشغال بمسألة الذات انشغالا يبلغ إلى حدّ تضخيم الذات والمغالطـة. ولقـد تـوازت تلـك الخلفيـة الفكرية والثقافيـة التـي تـستند إليهـا القـصيدة العربيّـة الحديثـة مـع المتغـيّر في الـشكل والمضمون، أو لنقل إنّ البحث عن متغيّر شكلي للقصيدة العربيّة الحديثة قد أثّر بالضرورة في المتغيّر المضمونيّ دون تحديد البدائل التي توصّل إليها ذلك المتغيّر. ولقد سـاهم المتغـيّر الإيقاعي في القصيدة العربيّة الحديثة في تجديـد شـكلها، دون أن يكـون المتغـيّر الإيقـاعي كافيا للدّلالة على المتغيّر الشكليّ فيها. بل إنّ مسألة تجديد شكل القصيدة ظلّت متراوحـة بين التمرّد على شكلها التّراثي والبحث عن أشكال حديثة تكون نابعـة مـن روح العـصر، أو من البحث عن المغـامرة التجديديـة التـي يمكـن أن يحـدثها روح العـصر، وبـين مـضمون القصيدة، قصد البحث عن مـشروع جديـد في الكتابـة الـشعرية، باعتبـار تغـيّر التـصوّرات والمفاهيم والمقولات الأدبيّة والفكرية والفنيّة، أو متغيّرات الجمالية في الكتابة عموما. وإنّـا لنلخّص مسائل التّجاوز في الشعر العربيّ الحـديث في البحـث عـن التجـاوز باعتبـاره مبـدأ إبداعيّا أو باعتباره مغامرة تفضي إليها كلّ محاولات التّجديد.

وقد لخصّت بعض البحـوث في الـشعر العـربيّ الحـديث، التجـاوز الحاصل فيه في خصائص ذلك الـشعر كمبـدإ التّـشكّل الإيقـاعي تـشكلا حرّا، ومبدإ اتّساع مفهوم الشعرية بخروجها عن مجرّد نظم الـشّعر، إلى التّصور الشعري للحياة والوجود وللعالم، وفي ما يتسّم به من سمات مثل

الغموض والإبهام والتّعمية والمبالغة والإفراط، والتفرّد والشذوذ، واللامحدود واللامتناهي، والتجاسر، والإفصاح عن المكبوت والمسكوت عنه، وفي تقاطع الأجناس الأدبيّة والفنية والتجاسر على الإبداع والمقدرة والذكاء والموهبة، أو في اغراقها في الصنعة والحذق والتجريبية، وفي محاولات بناء الشعريّة على ما لم تكن تبنى عليه، وفي المراهنة على مبدإ التلاعب في الشعر وبالشعر، وفي ما لحق بالشعر والشاعر من لعنة ونبذ وإقصاء وتهميش وانقلاب للقيم وللمفاهيم على أنه لا بدّ من التّليمح إلى أن التجاوز في الشعر العربي الحديث ليس حالة تنتاب الشاعر، أو مواضعة فكرية يتسم بها. فهو مبدأ يلزم به الشاعر نفسه، والشاعر بالشعر، ومطمح يتضاعف بالتقدم في التجربة الشعرية والتعمّق فيها، فهو مشروع تأسيس جديد يتقدّم فيبني، ويتمرّد على الآخر كما يتمرّد على الذّات، غير أنّ مساءلة التجاوز مهما تغايرت تقديراتها فهي في تحوّل مستمرّ وفي تطلّع لا ينتهي، وإنها للصيقة بما يبذله الشاعر من جهد وبما يجيش في نفسه من عواطف ومن رغبات. لذلك لا يصحّ أن نحكم عليها بالسلب أو بالايجاب لأنّ في وسمها تناقضا إذ التجاوز تطلّع لا ينتهي وجموح لا يستتبّ، أو هو عمل إبداعيّ ينشد الاكتمال فلا يكتمل ولن يكتمل. والمنجز إذا ما ثبت دعا إلى تجاوز جديد واستدعى أشكالا تنبذ المثبت والموات.

لكن إذا كان التجاوز موقفا واعيا من الإبداع، موقفا فكريّا ونظريا تنظيريّا، وإذا كان تشكيلا لما لم يتشكّل بعد أو ابتكارا لأشكال غير

معروفة في الإبداع فهـل يكفـي الـشكل للدّلالـة عـلى خلفياتـه، وعـلى مختلـف الوسـائل المتوسّل بها، وقد يتحوّل التشكيل إلى مجرّد لعبة تشكيلية لا تفـي بمقاصـد الإبـداع داخـل قوانيه، وسننه ومقتضيات القول المشكّل فيه وبه وقد يطغي الـشكل إذّاك عـلى المـضمون فيهمله أو يلغيه. ولقد ارتبطت مسألة البحث عن أشكال جديدة للقصيدة العربيّة بمسألة الرّيادة في الشعر العربي الحديث، وبـبعض روّاد تجربـة الـشعر الحـرّ ولكنهـا لا تكفـي في نظرنا، كما كانت أثيرت في العديد من الدّراسـات، لـكي تكـون معتمـدا في تلـك الريـادة أو مقياسا أو معيارا لها؛ بما أن كلّ ريادة تبقى، كما نؤمن ريادة مفهوميّة. ولقد ارتبط اعتماد الشكل مقياسا للإبداع الفني، وللإبداع الشعري، في عمقه، بنوع من التصوّر الماركسي للفـنّ بما أن الشكل يعكس المضمون بالضرورة ويغيّره، لكن رغم الارتباط بذلك التّصوّر لم يـؤمن الشعراء العرب المحدثون بالجدوى الإبداعية الحقيقية لذلك التصوّر. وفي الواقـع تراوحـت المواقف من علاقة الشّكل بالمضمون بين داع إلى إيلاء الشكل منزلة أولى، وداع آخـر يعتـبر المضمون الحديث للقصيدة قادرا على تغيير شـكلها، وثالـث مـؤمن بقتـل المحتـوى إذا مـا طغى عليه الشكل. على أنه وكما ذهب إلى ذلك لوكاتش في مؤلفه الواقعية المعـاصرة، قـد يخفي الانتصار المبالغ فيه للشّكل تحجّرا في الرّؤيا الذّاتية.

وتتمادى لعبة الشّكل في الشّعر العربي الحديث، رغم ما تشهده مـن إثارة، ورغم ما تلتـبس بـه مـن مقاصـد يكتفـي الإغـراء فيهـا بمـا يمكـن أن

تحققه دون الاهتمام الحقيقي بما حقّقته، خاصّة أن تلك اللّعبة تساهم بصورة أو بـأخرى في إبهام القصيدة الحديثة عن طريق تعقد بنيتها، وتـداخل وحـداتها الدّلاليـة وتعالقهـا تعالقـا يقصر المنطق على ملاحقته، وتراكب عباراتها وصورها وأبنيتها النّحوية والصّرفيّة، ولقد غـدت لعبة الشكل في الشّعر العربيّ الحديث بمثابة الشكل التجريبـي، أو التجريـب الـشكلي بحجّـة البحث عن حداثة شكليّة، يعسر فهمها أو حتى تأويلها على وجه من الوجوه. وهو ما جعـل القصيدة العربيّة الحديثة تنساق أحيانا إلى التداعي وإلى نوع من الإيحـاء الأجـوف والعبثـي بما أن بعض القصائد لا تتعدّى البحث عن الايحاء بالفراغ والعبث أو العدميّة أصلا.

كل تلك المواقف المتغايرة من زوايا نظرها وفي مقارباتها تجعل التّجـاوز يـرتبط في الشّعر كما في مختلف مجالات الإبداع بقـانون التّطـوّر باعتبـاره ظـاهرة طبيعيّـة متغـايرة بتغاير وضعيّة الإنسان في الكون، من جهة، ويعبّر من جهة أخرى عن إرادة إثبـات الـذات، وعن طموح تلك الذّات إلى التفرّد بعبقريّتها ومهاراتهـا وحـذقها، وبالبرهنـة عـلى المقـدرة والريادة والسّبق، والتجديد والتميّز. لذلك يضفي الشعراء ونقاد الشعر والمنظّرون له، في القديم كما في الحديث على مسألة التجاوز هالة من القداسة والتعظـيم والمبالغـة، كما قد يعتبرونها من باب الخروج على القانون، أو التجاسر عـلى المحـرّم، أو مـن بـاب «الشّذوذ». أما هالة القداسة فترتبط في القديم والحديث بمسألة المحافظـة والتجديـد أو الاتبـاع والإبـداع، أو الثابـت والمتحـوّل في الـشعر. فـما فتـئ نقـاد الـشّعر العـربي

القديم والمنظرون له يحـدّدون القواعـد والقـوانين التـي تحقـق في نظـرهم شـعرية ذلـك الشعر، أو التي تخوّل للشاعر الولوج في الولوج إلى عالم الشعر، كما توضح الحـدود القائمـة بين الشعر والنثر. وقد ألحّ القدامى على عبقريّة الشّعر باعتبارهـا الـشرط الـضروريّ الـدّال على الموهبة، والذي يتجاوز به الشاعر المشترك في الشّعر بتجاوزه الكـلام المـوزون المقفّـى. وقد ذهب قدامة بن جعفر إلى أنّ الشاعر «إنما سمّى شاعرا لأنه يشعر مـن معـاني القـول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره». وهو ما يذهب إليه المرزباني كذلك في قوله: «لـيس كلّ من عقد وزنا بقافيّة فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعزّ انتظاما.« فالثابت في الشعر ولئن كان المقوّم الأساسي للشعر، فهو غير كاف للبرهنة على عبقرية الشعر. بما أن تلك العبقرية تبقى متحوّلة من شاعر إلى آخر ومن زمن إلى زمن في علاقة جدليّة بمتغيّرات العصر ومستجدّاته. لذلك فـإن مقـاييس جـودة الـشعر تتعـدّى عـلى سـبيل المثـال الـوزن والغناء والايقاع التي هي من المقاييس الثابتـة مهـما تمـايزت وتغـايرت، إلى مقاصـد فنيّـة أخرى شتّى، قد يصعب حصرها وحدّها. وقد تفطّن النّقاد القدامى إلى الفصل بـين معنـى الشعر، وجماليّته بما أن جماليته لا تكمن في معناه، كما لا تقف جودته عند ذلك المعنى.

المفاهيم العميقة في الشعر العربي الحديث

لئن بدا فهم الشعر العربي الحديث أمرا صعبا، فإن ثراء ذلك الشعر في المقابل مذهل. ولئن شككنا طويلا في قيمة ذلك الشعر، فلن نشكّ قط في قيمة بعض الشعراء المحدثين الذين استطاعوا عبر تجارب مختلفة وعميقة أن يؤسسوا لأنفسهم مذاهب ورؤى متكاملة تربط ذلك الشعر بالماضي وتجذّره في الحاضر وتفتحه خاصّة على المستقبل.

بل إن مؤلفات هؤلاء تنبئ أن قوّة التعبير الشعري لا تقلّ داخل الحقل الفكري والثقافي عن قوّة الفلسفة والرواية والمسرح والرسم والموسيقى.

وهؤلاء الشعراء يساعدون الناقد العربي على استخلاص العديد من الخاصيات الأساسية للشعر الحديث، تلك الخاصيات التي لو ربطنا بينها ولو تعمقنا فيها، لاستطعنا أن نتحدّث فيما بعد عن نظرية كاملة للشعر العربي الحديث.

فغموض ذلك الشعر يفتن القارئ بقدر ما يحيّره وسحر كلامه ولغـزه يـساهمان في تلك الفتنة، إذ من مقولاته الكبرى أن يحرّك السواكن والعاطفة قبل إعمال العقل. وهو ما يتجاوب مع ما كان إليوت يردّده في محاولاته: «يمكن للشعر أن يبلغ قبل أن يفهم». والحديث عن الفتنة والإغلاق والتّعمية في هذا الشعر يرتبط بالحديث عن مفهوم النـشاز فيه، ذلك النشاز الذي يحدث في نفس القارئ توتّرا ويدخل عـلى روحـه الحـزن أكـثر مـما يدخل عليها الطمأنينة، بل إن النشاز والتوتّر يعدّان من الأهـداف الرئيـسية التـي يرسـمها الشعر الحديث لنفسه.

والنشاز في الشعر الحديث قد صار في الحقيقة عنصرا قائما بذاتـه إذ لم يعـد يمهّـد لشيء أو يبشر بشيء في القصيدة. فبقدر ما يكون التناسـق ضـامنا للأمـن بقـدر مـا يكـون النشاز حاملا للفوضى. وغموض هذه الملاحظة مضمر. فبودلير يـردّد مـثلا: يـصبح الـشاعر مبصرا عندما يعجز القارئ عن الفهم، فعامل الكتابة هـو أن نرتفـع بالأشـياء المـصيرية إلى مستوى اللغة الغامضة، وهو أن نكبّ على دلالات استحقت ألا يقتنع بهـا أحـد. فلـو كـان المشكل هو الوضوح لتوقف الإنـسان عـن كتابـة الـشعر. لـذلك لـن يفهـم الناقـد الـشعر الحديث إلا إذا عوّد عينيه على العتمة التي تغلّفه. لهذا الـسبب نلاحـظ ميـول النقـاد إلى تجنّب النصوص التي يعوزها الغموض إذ تقدم القصيدة الحديثـة نفـسها عـلى أنهـا بنيـة مكتفية بذاتها، متعدّدة ومنفتحة على إشراق معانيهـا، مكوّنـة مـن شـبكة تـوتّرات وقـوى مطلقـة تعمـل بطريقـة غيـر مباشـرة في طبقـات الكائـن التـي لا ينفـذ إليها العقل.

كما أن هناك أساليب أخرى يتجلّى فيها النشاز في الشعر الحديث، وهـي أسـاليب تعود في الأصل إلى مصادر قديمة أسطورية أو سحرية تتباين فيها بساطة العبارة مع تعقـد الدلالة وهي دلالة مطلقة العنان، مكتملة اللغـة، بعيـدة الغـرض أحيانـا، متـشعبّة الرمـز. وهي متـسبّبة في تـوترات شـكلية مقـصودة في الغالـب، لكنهـا تلعـب دورهـا الرئيـسيّ في مضمون القصيدة.

كل هذا لم يمنع القصيدة الحديثة من أن تعنى بواقع الأشياء والإنـسان، لكـن دون اعتماد أنموذج وصفي يقوم على النظر واللمس العاديين: فهـي تـسوق الحقـائق إلى حقـل اللامعتاد وبذلك تصيّرها غريبة وتمسخها إذ ترفض أن يحكم عليهـا بـالاعتماد عـلى الواقـع حتى وإن نهلت منه وحتى وإن كان الواقع نقطة انطلاق تقفز منها بكلّ حريّـة. فواقعهـا إذا منفصل عن نـسق الزمـان والمكـان وعـن العنـاصر المحـسوسة. وهكـذا تـصبح قنـوات الإبداع الشعريّ الثلاثة الممكنة: الاحساس والملاحظة والتحويل.

ومفهوم التحويل هو المفهوم السائد في الـشعر الحـديث عامّـة بـل كـذلك في الـشعر العربي الحديث، وذلك منذ التيار الرومانسي الذي أكّد تحويل اللغة والارتقاء بها من مـستواها المادي إلى المستوى الروحـي، فهـو شـعر لا يقطـع مـع مفهـوم الإنـسانية بـالمعنى القـديم أي بالمعنى المثالي الذي يطمح إليه الإنسان، والتحويل هو أهـم عامـل يـساهم في هـذه القطيعـة

التي تستبدل الواقع بالخيال والوحدة والحزن الظاهر بشعور بغبطة تختلف تماما عن غبطة الأزمنة القديمة.

بل يمكننا أن نتحدث عن أنموذج درامي مثير للشعر الحديث. هذا الأنموذج الدرامي يفرض نفسه في العلاقات القائمة بين الأغراض والمواضيع المتصادمة وذلك بأن يجعلها تنتظم بالتناوب. وغاية هذه الإثارة هي أن تصبح العلاقة بين القارئ والقصيدة صدمة يكون القارئ ضحيتها، فيصبح بذلك في حالة استنفار عوض أن يشعر بالأمن الذي كان يشعر به عند قراءة القصيدة القديمة، إذ اللغة الشعرية ولئن كانت مميّزة عن لغة التخاطب العادية ما عدا في بعض الحالات الشاذّة، فإنها دخلت فجأة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عامة، وفي أواخر النصف الأوّل من القرن العشرين بالنسبة إلى الشعر العربي في وظيفة جديدة: ألا وهي إحداث البلبلة في نفس القارئ مع غموض المضمون، لذلك استعملت الوسائل البلاغية القديمة في الشعر كالتشبيه والاستعارة استعمالا جديدا تنتفي فيه تماما أداة التشبيه ويتحد فيه الواقع بالخيال اتّحادا مطلقا.

فكما هو الحال في الرسم، فإن البناء الفنّي للأشكال والألوان في القصيدة الحديثة، أصبح منذ تلك الفترة مستحدثا وخاصا بالشاعر. بل سيحاول الشاعر إلغاء العناصر الملموسة، كما أنه سيعتمد أساسا على مجموعات صوتية قد تكون محرّرة من كل معنى ومن كل خطوط

الارتفاع حتى أن القصيدة تبدو غير مفهومة وذلك إذا تحدّثنا عن مضمونها على الأقل. فما تقوله القصيدة يكمن في صراع القوى الخفية للأشكال الداخلية والخارجية. وبذلك تصبح القصيدة لغة تشكيليّة أكثر منها مضمونا أو مادّة دلالية. وهي لغة تولّد نشازا يحيّر المتقبّل مرّة وينبهه مرّة أخرى. وهو نشاز يحدث بلبلة في نفس القارئ المتصادم مع القصيدة الرافض لكلّ القوانين المعهودة، تلك القوانين التي ستعوضها قوانين جديدة أخرى مثل أخذ القارئ على غرّة وبعث المشاعر الغريبة في نفسه. لذلك فإنّ من يريد أن يحيّر يكون مجبرا على استعمال طرق تخرج على القواعد التقليدية. ومفهوم الخروج على القاعدة المألوفة مفهوم خطير إذ يجعلنا نعتقد أن هنالك قواعد تخرج على الزمن بيد أنا ما فتئنا نلاحظ أن الخروج على القاعدة في فترة زمنية معيّنة يصبح القاعدة في الفترة اللاحقة التي تستطيع استيعابه. لكنّ هذه الملاحظة لا تخصّ الذين أسسوا للشعر الحديث لأن همّ هؤلاء، كان بالأساس إيجاد قواعد جديدة ينطلق منها ذلك الشعر وتكون محور فهم وبلورة. لكن رغم ذلك بقى الاستيعاب صعبا بالنسبة إلى الشعر الأكثر حداثة. وما نعنيه بشعر غير عادي ليس حكما تقييميا ولا فنا «متدهورا» بل ثورة ضدّ السذاجة والقواعد المدروسة التقليدية.

أما الإلمام الفعلي بالشعر الحديث فهو لا يتطلب الفهم بقدر ما يتطلّب الوصف وتجديد شبكات التحليل أو القنوات التي يقدّم القارئ أو الناقد عبرها فهمه لذلك الشعر. وللناقد أن يختار مقاييسه، لكن يجب على

تلك المقاييس أن تكون غير معبّرة لذلك الشعر. كما أنه في الإمكان التعرّف على هذا الشعر تعرّفا دقيقا شريطة أن يعتمد في ذلك على مفهوم الذكاء الاستدلالي والمقولات السلبية التي لا بدّ من ايجادها وتحديدها.

والمقولات السلبية تعني في الحقيقة المقولات الجديدة التي تمكّننا من وصف ذلك الشعر. هذه المقولات لا تنقص من شأن الشعر الحديث بقدر ما تعرّفنا به. وهي إحدى نتائج التطوّر التاريخي الذي انتهى إلى القطيعة بين الشعر الحديث والشعر القديم. فالتغيّرات الطارئة في شعر القرن التاسع عشر عامّة، كان من نتائجها تغير مواز في نظرية الشعر والمفاهيم النقدية. ففي السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، وبعدها لم يكن الشعر إلا الفضاء الصوتي للمجتمع، ولم نكن ننتظر منه سوى صورة مثالية لأغراض الحياة العادية وحالاتها، وسوى عمل نفسي وتطهيري لا شعوري بنّاء.

وقد رفض الشاعر هذه القواعد ووجد في الهروب منها مبرّرا لأصالته. فالشعر الحديث يريد أن يكون تعبيرا عن ألم محبوس في دائرة بلا منفذ. وبذلك يكون قد فرض نفسه من جديد وأصبح أسمى تظاهرة وأصفى إبداع أدبي ودخل بدوره في تناقض مع ما تبقّى من الأدب واستأثر بالقول، قول ما توحي به المخيّلة القادرة على التخيّل.

لكن التباس الشعر الحديث بالغموض ظاهرة «عادية» ومفهوم ومقولة من مقولات الحداثة الشعرية، لا تنقص من حاجتنا إلى فهم الشّعر

بما أنّ الشعر الحديث على إبهامه وإلغازه، وعلى ما يحيط به من ريبة يبقى حمّال رسالة تختلف في وسائل تبليغها وإثارتها وتحريضها عن مختلف الوسائل الأخرى. لكن ينبغي ألاّ تكون تلك الحاجة إلى الفهم مطيّة، أو تعلّة يتعلّل بها للطّعن في ذلك الشعر، أو للتشكيك في الحاجة إليه، أو في مقدرته على التبليغ وعلى الاضطلاع بوظائف لا يضطلع بها غيره من فنون القول أو الابداع عموما. وقد تكون تلك التعلة مبعثا على احتقار الشعر في الزمن الحديث، أو على ازدرائه، والسّخرية من الشعر والشعراء، خاصّة أنّ عاطفة الدفاع عن الشعر الحديث وعن منزلته قد تتحوّل إلى نوع من الحياء، حتّى لكأنه صار من المخجل اليوم، أن يفصح الشاعر عن شاعريته. ثم إنّ الحاجة إلى فهم الشعر يجب ألاّ تجبر الشعراء على الخضوع لقانون القراءة النفعية الانتفاعية، وللقارئ الذي يحاسب الشاعر على مقدرة إفهامه، بما أن الشاعر الحديث لا يعبأ بالقارئ، كما لا يعبأ القارئ بالشاعر الحديث، في مقاربته للقصيدة أو في تأويله لمعنى من معاني الصّورة الشعرية مهما كان ذلك المعنى غريبا أو شاذّا. بل إن القارئ أو المحلّل أو المؤوّل للقصيدة الحديثة ليس في حاجة إلى تبرير تأويله بإقامة الأدلة والبراهين المستندة إلى ما يقوله الشاعر، أو لما كان يقوله أو يصرّح به. وهو ما يجعل عبقريّة القصيدة تتفاوت بتفاوت عبقريّة القارئ أو المحلّل لها، حتّى أنّ القارئ يغدو في بعض الأحيان أهم بكثير من الشاعر.

لكن ذلك التغيّر الجوهري في مقاربة الشعر الحديث أو في التعامل معه لا يكاد يستثير همة النقاد الذين يتعنّتون في مقاربة الشعر المقاربة العلمية أو المتعلّلة بالمقصد العلمي، والمتوسّلة بالعقل والمنطق، بما أن فهم ما لا يفهم لا يمكن إلاّ أن يضاعف عبقريّة الغموض وأن يؤكّد جماليته، بل إنّه المشرّع الأوّل لمعنى الشعر الحديث، حتى لئن كان ذلك الشعر بلا معنى. ويبدو ذلك التعنّت حاجة طبيعية، أو سؤالا تقليديّا في التعامل مع القصيدة الحديثة، إذ مهما تغايرت المواقف والآراء والنظريات وزوايا النظر والتقديرات، فإن الحاجة إلى فهم الشعر الحديث تصبح هي ذاتها عنصرا من عناصر الشعرية. فإذا ما أخذنا فيها بعين الاعتبار ملابسات ذلك الفهم، فلا بدّ أن تختلف مسألة فهم الشعر الحديث عن كلّ مسائل الفهم في النصوص الإبداعية الأخرى، وفي كلّ وسائل الخطاب الخارجة عن قوانين الشعر والشعرية بالمعنى الحديث.

ومسألة الفهم في القصيدة الحديثة لا تقف عند حدود المضمون، وما يثيره من إشكاليات ومن قضايا، أو عند حدود الصّورة الشعرية المختزلة لمعاني القصيدة ودلالاتها، وإنما تتجاوز تلك الحدود، إلى مسألة البنية الشعرية، أولا باعتبارها شكلا فنيّا ثم باعتبارها محمولا شعريا. وتتفرّع تلك المسألة إلى جملة من المسائل تخصّ البيت أو الشّطر أو السّطر، كما تخص الجملة الشعرية، ثمّ المقطع المكوّن من جملة من الأبيات، كما تخصّ بنية القصيدة في شكلها الكامل. وتنضاف إلى مسألة بنية القصيدة مسألة بنية اللّغة الشعرية، التي بتحوّلاتها وبتشكّلاتها

اللاّنهانية تؤكّد التحوّل العميق في مفهوم الجمالية الشعرية، وفي ما تتأسس عليه تلك الجمالية في أبعادها، ومقاصدها، وخلفياتها. فاتجاهات الشعر العربي الحديث ما تنفكّ في تغيّر وتعدّد، وتفرّع وتعمّق، بما أنّها لم تعد تقدّر بمعنى الاتّجاه الفني الكبير المبنيّ على جملة من المقوّمات أو الخصائص المنتظمة في نظرية أو في ما يشبه النّظريّة، بل بمعنى التصوّر الذاتي، المخصوص المجسّم لرؤيا في الكتابة، ولموقف منها ومن الإبداع عموما. وهو موقف قد يغيّر عاطفتنا الشعرية، بمعنى الاحساس بشعرية القصيدة، في ما طرأ عليها من تغيّر في الإيقاع، وفي الصّورة، وفي أساليب التّعبير، وفي اللّغة الشعريّة، وفي مختلف التقاطعات الغامضة التي تحفّ بها. فالقصيدة الحديثة لم تعد مجرّد السّموّ بالكلام، أو الخروج به عن مألوفه بالمبالغة أو الإيغال أو بتحسين الصّورة وتجويدها، وإنما هي إعادة تشكيل للحسّ، وللعاطفة والمتعة، التي قد لا تتطابق ومقوّماتها القديمة، إذ خرج تقدير تلك المقوّمات باعتبارها نظاما، أو جملة من الأنظمة المتكاملة والمحدّدة إلى ما لا يحصى من تلك الأنظمة، وإلى نوع من الإحساس المرهف بالقيمة الشعرية، عن طريق الحدس الواعي والمتبصّر.

إن التغيّر في وظيفة الشعر والشاعر قد ساهم ولا شكّ في تغيّر القراءة الشعرية، إذ ما عاد يحتفى بالشعر والشعراء على الغرار القديم، فما عاد الشعر ينزّل المنزلة المرموقة، كما لم تعوض المناسبات الخاصّة بقراءة الشّعر، المناسبات والفضاءات القديمة المتميّزة التي يتبارى فيها

الشعراء، بمواهبهم وعبقرياتهم وتجاوزاتهم الشعريّة، وقد اختلف اليوم في تقدير قراءة الشّعر، سواء كان ذلك في نظر الشعراء، أو نظر قرّائهم، وقد غدا الشعر تلاعبا أو سحرا وفتنة بالكلمة، أو ربّما مجرّد مضيعة للوقت، حتى أنّ معنى «المتعة الشعريّة»، بمعنى كتابة الشعر أو قراءته، قد تعدّد وتشتت إلى حدّ التّلاشي والتناقض. أو لنقل إن الإنسان الحديث يستطيع، عن طريق الشعر أن يستعيد عاطفته الإنسانية في الأزمنة السحيقة والغابرة، بما أن الشعر في لغته وصوره ورموزه، وبمختلف وسائله الجمالية يردّ الإنسان إلى طفولة وجوده وإلى أزمنته البدائية التي ما انفكت الحضارة تغشيها بأقنعتها ورموزها. بل إن المقارنة بين لغة الشعر ولغة الطفل مقارنة مشروعة، باعتبار أن اللّغة الشعرية في مختلف تعقّداتها إنما تشبه لغة الأطفال في مزجها بين الواقع والحلم، وفي اعتبارها ذات مفعول سحري خارق، يحقق المعجزة، «حتى لكأن الشاعر المتحدّث إلى القمر إنما يشبه الطفل المتحدّث إلى كرته» أو كأنّ الشعراء أطفال مازالو يؤمنون بتواصل الأشياء واتحادها. وقد ينعكس اتحاد المعاني في القصيدة على اتحاد إيقاعاتها وقد يعوّض الايقاع الصّورة الشعرية وقد تعوض الصورة الشعرية الإيقاع. بل إن تشكل الصورة الشعرية في القصيدة الحديثة يتجاوب تجاوبا عميقا مع التشكل الإيقاعي فيها. وذلك التجاوب العميق هو في الأصل منبع «اللّذة الشعريّة» ولذة القراءة. كما أن الصّورة الشعرية هي نفسها حمّالة للفكرة المتغيرة في معناها ومقصدها بتغيّر عاطفتها ومواضعة قولها. فسواء

كانت العملية الـشعرية الحديثـة بمعنـى العـودة إلى طفولـة الانـسان، أو بمعنـى اسـتلهام خطابها البدائي، فهي بالمعنى الحديث إعادة بناء لما اندثر من وسائل الخطاب البدائيـة، أو هي ريادة وسبق لوسـائل جديـدة مـستقبلية، لم يحـن أوان التخاطـب بهـا بطريقـة فنّيـة رمزيّة إذ هي اللّغة الوحيدة القـادرة عـلى ذلـك التـشكيل الـسّحري للطبيعـة وللعـالم، أو لمختلف عوالم الواقع والخيال، خاصّة أن الشعر الحديث ينشأ من التمـرّد والثـورة، مـتعلّلا بتمرّد اللّغة وثورتها، كما ينشأ من الفرحة العارمة، ومن الخـوف، ثـم إن الـشعر الحـديث هو مخزون الذاكرة، منها ينبجس، ويطفو أو يتدفّق، وبها ومن خلالها يتـشكّل، خاصّـة أن الذّاكرة موسومة بممنوعاتها، ومكبوتاتها، وبعاطفـة الإثـم والخطيئـة، وبمنازعهـا الغرائزيـة والحيوانية، أفلا يكون الشعر إذا، وبالأخصّ الشّعر الحديث بمحاولته خرق الممنوع، وكسره للنظام والقانون، وتجاوزه لما هو إنـساني، تجـاوزا لكـلّ حـدود الانـسانيّة وانزلاقـا في عـوالم الأسمى، والخارق والمذهل والـساحر، أو بـالأحرى في عـوالم المحظـورات والخرافـة؟ ثـم ألا تكون المغامرة، الشعرية الحديثة مختزلة لكلّ مغامرات الإنسان الحديث؟ كما قد تكون اللّغـة الشعرية، اللّغة الوحيدة، التي بها يتجاوز الإنسان جهله في الأزمنة الحديثة، ذلك إذا ما اعتبرنـا أن الإنسان جاهل رغم ما حقّقه وما يحققه يوميّا من مكتشفات ومن مخترعات مذهلـة هـو جاهل لأنه رغم قوته ومقدرته لا يعرف طريق السّعادة، وطريق الطّمأنينة والـسّلم والجـمال، والـسحر والخرافـة والحكايـة... لـكي يقتـبس منهـا أسـماءها ومـسمياتها ورموزهـا، وصـورها،

ودلالاتها، وجمالياتها، ولغتها... على أن تلك العوالم هي نفسها في علاقة حميمة ووطيدة بعالم الطفولة الإنسانية. فالشعر هو الذي يرجع بالإنسان وبالأشياء إلى الوراء، وهو الّذي يعيد بناء العلاقة بين تلك الأشياء، وهو الوحيد القادر على التوغل بها في الأزمنة الخيالية والأزمنة السّحيقة. تلك التي تتقلص فيها المادّة، بفقد ما ترسّب من هويّاتها ومن مختلف العلاقات التي أقيمت بينها. ففي الشعر تعود الأشياء إلى حقيقتها الأولى، إذ تتعرّى من أقنعتها، وقد تمحي حدودها بأن تفقد بعض خصائصها، فتعود بذلك إلى العوالم الغائمة والمظلمة، أو إلى وحدتها وعزلتها، وبالأحرى إلى عوالم طفولتها، تلك التي ما انفكّت تغري الشعر والشعراء، بسحر بدائيتها وغموضها. بل إنّ الشعر في كلّ محاولاته التجديدية إنما هو العودة الأبدية وشحنها بما افتقدته من معان، حتى أن العالم والوجود باعتبارهما تحوّلا من الماضي إلى الحاضرو إلى المستقبل أو الآتي لا يتم التوحد بينهما إلا عن طريق الشعر وباللّغة الشعرية.

فاللّغة الشعرية هي إرادة التجاوز الأولى في الشّعر، وأداة التجاوز في اللّغة الشعرية، وهي بالأساس قوام الصّورة الشعرية، تلك الصورة التي تنبني على الرّؤيا، ولا على الرؤية، إذ أنها تفتح الرّؤيا على كلّ الأحاسيس، وعلى ازدواجيتها وتجاوباتها العميقة. وما الشّعر إلاّ البحث عن فسح مجال للرّؤيا. بل إنّ وعي الشّعري مهما كانت عاطفته وتشكلاته في القصيدة الحديثة، هو وعي الصورة والتّصور، إنه وعي الرّسم بالكلمة، لما قد يرسم بالريشة والألوان أو لما قد لا يرسم بها، وعي

الجمالية الشعريّة، يجعل الشعر، سابقا للفلسفة والعلم، وهو يجعله متجها نحو المستقبل يقول أدونـيس: «الفعاليـة الـشّعريّة متجهـة إلى المـستقبل لا إلى الماضي، أي أنّ الـشّعر لا ينحصر في ما هو كائن بـل يتجـاوزه إلى مـا يكـون«. لكـن ألا يكـون انفتـاح الـشّعر عـلى المستقبل انفتاحا مستتبّا دائما على المبحث الجمالي باعتباره مبحثا مستقبليّا، ومعينا جديدا للشعر يتمثل في الحالة الشعرية، بمعنى مواضعه القول الشعري في ارتباطها بـ«اللاّوعـي» أو «اللاشعور»، أو لنقل بمعنى الوعي النّفسي، وهو ما أضـاف إلى مبحـث العاطفـة، أو إلى مبحث الروح في الشعر القديم، بعدا جديدا أقرب إلى التمثل وإلى التجسم ممّا كان عليـه، خاصّـة أن مـسألة اللاوعـي واللاشـعور لم تعـد فقـط بمعنـى الأزمـة الانفعاليـة ولا بمعنـى التهويم، أو الشطحات الروحية، وإنما هي كذلك لغة، باطنية أو رمزية مشفّرة بطرق فنّيـة شتّى، إذ صارت القراءة أو المقاربة الشعريّة مهما كانت وسـائلها تـسمح بـالفهم المنـتظم، وفق معطيات وقوانين وأنظمة ومعايير، تتجمّع فيها عـدّة معـارف أو عـدّة فنـون أو رؤى إبداعية. لذلك لا تصح العملية الشعرية اليوم، سواء بمعنى الكتابـة أو بمعنـى القـراءة، إلاّ من خلال التقاطع بين تلك الفنون أو الرّؤى. فالشاعر أو القارئ في الـزمن الحـديث وهـو يحاول أن يفهم نفسه وأن يحدّد منزلته في الكون والوجود إنما يحاول بـشعره التعبـير عـن إدراكه لصورة الآخر، أو هو يدافع عنـه، ويرفعـه مـن مقامـه الوضـيع إلى مقـام الإنـسان الأسمى، بل إن قـارئ الـشعر في الـزمن الحـديث مهـما اتـسعت رؤاه وتعـدّدت خلفياتـه،

وتنوّعت ثقافته، مكتشف نفسه، ومعبّر عن أصداء ذاته، في كلّ قصيدة حديثة، حتى وهـو يزعم أنـه مكتـشف لتجربـة الـشاعر، ولعالمـه، ولعبقريتـه الـشعرية. لـذلك فـإن عبقريـة القصيدة تختلف باختلاف عبقريـة القـارئ. فالقـصيدة الـشعرية الحديثـة هـي مـا يبنـى خارجها باعتبارها حركة بانية على أساس مـا ابتنـاه الـشاعر. ومـا وعـي الـشّعر والـشعريّة بالمعنى الحديث إلا تبرير لتلك الحركة التي من وظائفها الـشعرية الحديثـة الأولى الـصراع المستتبّ والدّائم من أجل أن يرتفع صوت الشعر احتجاجا على اليأس وعلى عدميّة الحياة والوجود. وهو ما يدفع بالبعض إلى الاعتقاد أن الشعر لم يمـت في الـزمن الحـديث، «وإنّمـا صار الشاعر مريضا» فالشعر الحديث يشككنا في كلّ معارفنا وفي كل ما كنا نظنّ أنـه قـد استقرّ في الشعر أو في الفنّ عموما، وهو الذي يشرّع لكل المباحث التي ما كان يشرّع لهـا، بما أن مسألة التحرّر من القيد، أو النظام أو القانون ستصبح بمثابة المبدإ في ذلك الشّعر. وقـد تجاوز الشعر الحديث مبدأ الانعكـاس أو «نظريـة الانعكـاس» في تقـديره وفهمـه، إلى مبـدإ الصّناعة الفنية، المغرقة في الحذق والمهارة والمغرقة، في التلاعب الفني إلى حـدّ تـلاشي المعنـى الشعري، أو تلاشي الوظائف والمقاصد الشعرية القديمة. بل ما عادت الحقيقة الشعرية التـي يبحث عنها الشّاعر، أو تلك التي يبحث عنها القارئ، تكمن في ما تحمله القصيدة مـن معـان ودلالات، بقدر ما تكمن في ما تستند إليه من خلفيات، حتى أن الصّورة الـشعرية مـا عـادت تعـرض لمعنـى، أو لفكـرة، بقـدر مـا تحيـل عـلى كيـان أسـمى هـي أعجـز مـا تكـون عـن

رصده وملاحقته. وإنا لا نعتبر القصيدة الحديثة، بوجهها الواعي، بما أن كلّ درجات الوعي فيها هي بمثابة الأقنعة التي تغشي وجه الحقيقة في لاوعيها. وما العملية الشعرية سوى التحوّلات المتلاحقة التي تطفو بين لا وعيها ووعيها. وقد تكون الكتابة الشعرية الحديثة إذا ما اعتبرنا وعيها مغالطة للذّات وللآخر، فتكون القراءة مغالطة المغالطة التي هي محاولة التوصل إلى الحقيقة الشعرية، التي قد لا يحسن الشاعر والقارئ التّعبير عنها. ومبدأ المغالطة هو في الواقع مبدأ قديم، قد أعيد في الشعر الحديث تحديده واستحداث مقولاته، وتكثيف المغالاة باعتبار اللاشعور في الشعر ظاهرة تحيد بها عن مجرّد مبدإ الغموض، بما أن الغموض هو نفسه يصبح قابلا للتأويل، أو أنّه يفتح القصيدة على ما لا ينتهي من التأويلات. وهو تصوّر بقدر ما يعقد العملية الشعرية الحديثة، بتنزيلها منزلة إشكالية في كلّ مواضعاتها، فهو يجعلها قابلة للفهم والتأويل أو على الأقل للفهم التدريجي، ويزداد ذلك التصوّر وضوحا وإغراء، إذا ما حاولنا تحديد المعينات التي ينهل منها الشعر الحديث كأن يعود إلى مختلف الأشكال التعبيرية القديمة لشحنها بمقاصد حديثة، وكأن يوغل بالأشكال الحديثة في القدامة والغموض والإلغاز، رغم أنه يحبذ ما هو مستحدث بمعنى الشكل المستقبلي للتعبير، الخارج عما هو قديم وحديث في آن، وهو ما يسقط بالشعر الحديث في الذهنية والتجريدية، بابتداع أنظمة وقوانين قد لا يصحّ أن ننعتها بالنظام، خاصّة أن الشعر الحديث قد وعى قصوره، وقصور الصّورة فيه، وقصور اللّغة المعبّر بها، فإذا هو التناقض بين

المقدرة على التعبير، وبلوغ الحقيقة والمقصد، والإقرار بالفشل والعجز والاندحار. وهو ما يجعل بمعنى من المعاني «الإبهام المطلق في الشعر معادلا للوضوح المطلق فيه» على أن الوضوح المطلق هو نفسه وضوح واه ومغلوط أو على الأقلّ موهم بأنه الوضوح. بل إن مقولة الوضوح هي نفسها مقولة فنية مصطنعة وغير صادقة، هي المقولة التي كان يتأسس عليها الشعر القديم. ولقد ذهب السرياليون في العصر الحديث، إلى إعادة الاعتبار للصدق غير الواضح، ورأى بعض النقّاد في الصّدق والوضوح مرايا مهشمة وعاكسة، ومحوّلة للحقيقة الشعرية، وما سخة لها.

فلئن كان الشعر العربيّ الحديث والمعاصر صعب التناول، متعدّد المداخل ومتنوّع المقاربة ومعقّدا وغامضا، فإنّ ثراء ذلك الشعر، في مستنداته ومرجعياته وثقافته، وبياناته لمذهل. وإن لفي ذلك الثراء مكسبا لا يستهان به في مجال الكتابة الإبداعية العربيّة عموما، وفي مجال الموقف الوجودي والفلسفي، ثمّ بالأخصّ في مجال التغاير الحاصل في لبّ الصورة الشعرية والتشكل الايقاعي الشعري تكشّلا جماليّا. وقد يفتن ذلك التغاير القارئ فيحيّره، ويدعوه إلى إعادة التأمّل في المسألة الشعرية، وفي مفهوم الشعر، وفي معنى الكتابة الشعرية. بل إنّ الشعر الحديث يحسّ به القارئ ويتأثّر به قبل أن يفهمه. وهي الفكرة الأساسيّة التي ما فتئ ت. س. إليوت. **T.S. Eliot** يردّدها في محاولاته عن الشّعر التي أهملها الشعر طويلا بحجّة الانصياع للقاعدة أو للمثال المحتذى به،

بما أن الشعر الحديث يبحث عن بث الحيرة والحزن في النفس، أكثر من بثّ الطمأنينة والفرحة فيها، إذ تنقلب الفرحة فيه منقلبا مأساويا. بل إنّ التفرّد أو النشاز كما ذهب إلى ذلك سترافنسكي في شعريته الموسيقية (1948) سيصبح مقصدا في حدّ ذاته، يعبّر عن الحريّة المطلقة في الكتابة. وقد يعني النشاز معنى من معاني التنافر إذ أعاد الشعر الحديث الاعتبار لمقولة التنافر، ليجعل منها مفهوما أو مقولة جمالية حديثة. وجمالية التّنافر تقابل هنا، جمالية التناغم والانسجام، وهي تنعكس في مواضعاتها الوجودية، وترتبط جمالية التنافر بجمالية الغموض بما أنّ التنافر هو نفسه يساهم في الغموض أو يضاعف معناه. وقد يكون الغموض تبلورا طبيعيّا لمواضعة الشاعر الحديثة، وقد يكون هدفا يقصد لحدّ ذاته، إذ به يمكن أن نفسّر بعض مقدرة الشاعر أو انتصاره كما يؤمن بذلك الشاعر الفرنسي الرجيم بودلير.

غير أن تلك المقولات الجمالية الجديدة التي يتأسس عليها الشعر الحديث لا يمكن فهمها في الواقع، أي لا يمكن تجسيمها في الشعر، إلا في ارتباطها بمختلف المقولات التّأويليّة التي تستند إليها شبكة البنى التأويلية المعتمدة في مقاربة ذلك الشعر وفهمه. فما عاد الشعر الحديث يحاول الإقناع بمضمونه بقدر ما يحاول الإقناع برؤاه الفنّية، إذ قد يكتفي المعنى الشعري بنفسه فتصبح الازدواجية مبتغى، وتغدو الحيرة والغموض مطمحا، على أن عمق القصيدة إنما يكمن في عمق مقاربة بناها المتعدّدة باعتبار أن تلك البنى بنى متشظّية ولا متماسكة وثابتة.

وما تلك البنى سوى تجسيم أو حامل لجملة من المعـاني التـي تـدلّ عليهـا اللّغـة، ولكن بالأخص جملة من الإيحـاءات التـي تـسترفدها مـما ترسّـب مـن معانيهـا في حقـول إبداعية قديمة وغابرة مـشحونة بقـوى وتـوترات عاطفيـة وفكريـة، وعقائديـة، وفلـسفية، بدائية غرائزية، أو تجريدية يعتبرها الإنسان خارقة كالأسطورة والسحر والخرافـة... كـذلك فإن المنزع إلى اللّغـة التجريديـة، أو اللّغـة المعـرّاة مـن بهرجهـا البلاغـي والبيـاني بـالمعنى القديم، إنما تعكس في الشعر الحديث، معادلة جديدة في الإبداع الشعري تربط بين ما هو بسيط وساذج في مظهره أو تشكّله على مستوى العبـارة، وبـين مـا هـو عميـق ومعقـد في مضمونه وأطروحاته. وتلك المعادلة هي نفسها، وفي حـدّ ذاتهـا، تـشكل نوعـا مـن التنـافر المفهومي. وبذلك يصبح المبحث في اللّغة وفي أسـاليب تجديـد التعبـير الجـمالي فيهـا، مـن مباحث الشّعر. فبينما كان الـشعر القـديم يحبّـذ المـضامين الفخمـة والجليلـة، والعظيمـة والخطيرة، صار من مـآثر الـشعر الحـديث، التعبـير عـن الهامـشيّ والمهمـل والتّافـه، وعـن المنسي، والذاتي الموغل في الذّاتية.

فالقصيدة الحديثة لم تعد تبحث عن حقيقة، بل عن جملة من الحقائق المتشعبّة والمعقدة، والتي ليس من السّهل اختزالها أو التعبـير عنهـا، أو توضـيحها، بمـا أنّ مقـصدها الأوّل والأسـاسي هـو الخـروج اللاّمعهـود، أو الخـروج بـالواقع والحقيقـة، إلى اللاّواقـع واللاحقيقة. لذلك يرفض الشعراء المحدثون، كـما يـرفض الـشعر الحـديث، والمهتمـون بـه

الحكم فيه، وعليه، بمقاييس الواقع وقوانينه، حتّى لو كان ذلك في اتجاهاته وتجاربه الواقعيّة. ولنقل إنّ الحقيقة الشعرية، مهما كانت تلك اللفظة دالّة أو غير دالّة، تخرج عن كلّ إطار مكاني وزماني، لا لمجرّد تجاوزها أو للتخلّص منهما، ولكن لكي تدلّ عليهما بكل عمق وعنف. فلقد ألغى الشعر الحديث، ولو نسبيّا معنى ما ينفع من الشعر وما لا ينفع منه. لذلك فهو يصوّر الأشياء تصويرا جديدا يبنى على العلاقة التّفاعلية، ولا على علاقة التقابل بمعنى أن الخير لا يقابل الشرّ، والجمال لا يقابل القبح والنور لا يقابل الظلمة، وإنما تدل تلك الثنائية، رغم اختلاف تمظهراتها، على حقيقة واحدة، أو على جوهر واحد، وهو بذلك يكون قد تجاوز الحسّ والاحساس أو الصورة الحسّية إلى ما هو متحوّل فيها. بل إنّ التحوّل مقوّم أساسي تنبنى عليه الصورة الشعرية الحديثة، بما أنها هي التي تحوّل معنى الشرّ إلى معنى الخير، والمشهد القبيح إلى مشهد جميل، والظلمة إلى نور. ولقد استطاع ذلك الفهم الجديد للثنائية الجدلية التي ينبني عليها الشعر أن يبدّل من جمالية اللّغة الشعرية، التي ما عادت تقوم على المحسّنات بقدر ما تقوم على قدرتها الإيحائيّة، فالشعر الحديث، وباعتبار بعض المقولات الرومانسية، هو «لغة الرّوح» أو هو كلّ ما يفلت من القوانين الماديّة للّغة، على أن تلك الروح تخرج أو تنزاح عن معانيها التّقليدية، إذ تعني روح العصر أكثر ممّا تعني الروح في تقابلها مع المادّة.

لكن لئن كان الشعر بالأساس، تعبيرا عمّا يختلج في الذّات، أو كشفا لباطن النفس البشرية وسبرا لها، أو وصفا صادقا للتجربة التي يخوضها الشاعر، فإنّ الهاجس الأول والأخير بالنسبة إلى الشاعر الحديث هو «أن يصل بين نفسه وبين الناس»، وبذلك يصبح الذّاتي إنسانيّا، ويتحوّل الشعر إلى مرآة عاكسة تتعمق فيها صورة الإنسان والمجتمع، ذلك المجتمع الذي لا يبصر إلا بعين الشاعر.

لكن، ولئن كان الشاعر العين المبصرة بالنّسبة إلى المجتمع، رغم أنّ الرّؤيا المرعبة كما يذهب السّياب تفترس عيني الشّاعر، فإن تلك الرؤيا تنقلب في الشّعر الحديث إلى حالة مرضية معقّدة، فبقدر ما يفيد الشاعر المجتمع بإنارته وتنويره وحضّه على الوعي، فهو يسيء إلى نفسه. ومفهوم العلّة، أو مفهوم المرض، هذا مرتبط بمفهوم الصّدق، أو مفهوم الوفاء للشّعر، وهو ما يفرّق بين شاعر وشاعر، الأوّل ليس له من الشّعر إلاّ الاسم، والثّاني يذوب كالشمعة ليبدّد عتمة الآخرين، يقول السيّاب في قصيدته «أمام باب الله».

تعبت من توقّد الهجير،

أصارع العباب فيه والضّمير،

ومن لياليّ مع النخيل، والسّراج، والظون،

أتابع القوافي

في متاهة الشّكوك والجنون.

تعبت من صراعي الكبير

أشقّ قلبي أطعم الفقير،

أضيء كوخه بشمعة العيون،

أكسوه بالبيارق القديمة

تنث من رائحة الهزيمة

فالشعر موهبة وقريحة، أو لنقل عبقرية، ولكنها عبقريّة بمثابة العلّة، تصيب الشاعر فلا اختيار له بعدها، ولا تخلّي له عنها، تلك العلّة التي سبق أن عبّر عنها الشاعر المصري عبد الرحمان شكري في قصيدته «الشّعر والطبيعة» قائلا:

وتنثر أغصان الخريف زهورها كما جاد بالشّعر الجليل شعور

بل أكثر من ذلك يبدو أن الشعر الحديث قد تحوّل تحوّلا تراجيديّا، بمعنى التراجيديا الإغريقية القديمة، أي وهو يستند إلى فلسفة الكتابة التّراجيدية، بالمعنى الاجتماعي، فهو ينغرس في مآسي المجتمع ويستمدّ منها مادّته الشعرية، بالمعنى الذّاتي والإنساني والمرضي، بل بمعنى الكتابة الشّعرية الحديثة التي لا يمكن أن تكون إلاّ تراجيدية. وتتجسّم تلك المعاني التراجيدية في شكل الكتابة الشعرية وفي اختيارها أو تفضيلها لبعض الأشكال الإيقاعية، وفي تبنّيها لبعض أشكال الكتابة الأسطورية أو

التراجيديّة المتفجعّة كما يتجلّى مثلا في بعض قصائد السّيّاب، مثل قصيدة «من رؤيا فوكاي» أو قصيدة «المسيح بعد الصلب» أو قصيدة «حفّار القبور»... إلخ. ويتّخذ النفس التراجيدي التّفجعي في الشعر الحديث وسيلة لبلوغ بعض المعاني الحديثة والمستحدثة في الشّعر، تلك المعاني التي تستند إلى خلفيات فنّية مختلفة عن خلفيات الشّعر القديم، كأن تتّسم الصّورة في الشعر الحديث مهما كانت طبيعتها بالعنف، وكأنّ تقوم على التناقض، أو على الجمع بين المتناقضات. فالصّور في القصيدة الواحدة لا يتمّ توافقها وانسجامها إلاّ من خلال ذلك التّناقض. وهو تناقض قد يتجاوز الصور الشعرية ليطال معاني القصيدة ودلالاتها ومختلف الأغراض المضمّنة فيها.

وتخرج علاقة العنف عن مختلف تلك المجالات إذ تتبلور من خلالها علاقة الشاعر بالقارئ وبالأخصّ علاقة القارئ بالقصيدة أو بالنصّ الشّعريّ، وهي علاقة مشحونة ومتوتّرة قد تبلغ حدّ الصّدمة، وقد يصبح القارئ، بطريقة أو بأخرى ضحيّتها. لذلك فإن علاقة القارئ بالقصيدة الحديثة لا تقوم على الطمأنينة، ولا على الرؤى الشفافة والواضحة، ولا على العلاقات الدّلالية المحدّدة بقدر ما تقوم على الضبابية والإزدواجيّة والتعقد والغموض وبالأخصّ على نوع من النّفور والاستنفار. وهو ما يجعل كتابة القصيدة بالنسبة إلى الشاعر، وفهمها وتأويلها بالنّسبة إلى القارئ، أو المحلل أو الباحث بمثابة الزّوبعة التي لا تكاد تحدّ حدودها، والتي قد تعصف بكلّ دالّ ومدلول وبمختلف الدّلالات

المحتملة فلا يكاد يستقرّ للقارئ فهم ولا موقف منها، ولا رؤيا واضحة، عدا ما تثيره من حيرة فلسفية ميافيزيقيّة. فأدونيس مثلا يذهب إلى أنّ «الشعر بمعنى آخر، فلسفة من حيث أنّه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبّر فلسفيّا. كلّ شعر عظيم لا يمكن من هذه الزاوية، وبهذا المعنى إلاّ أن يكون ميتافيزيقيا... بتعبير آخر إنّ الشعر الميتافيزيقي تجربة شخصيّة يفجّرها الشاعر في حدوس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافيزيقي لا يعني بالأفكار إلاّ من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه. فالشعر هنا، استبطان للعالم وجهد للقبض عليه، دون حلّ أو جزم أو تحديد، وخارج كلّ نسق أو نظام عقلانيّ منطقيّ».

فالشاعر الحديث في مملكة شعره مملكة الخيال، مبدع لعالمه ومؤسس ومشيد لعالم الأحياء، مخصب، ومغيّر لخارطة الزمان والمكان، هو بالكلام فارس ولا ككلّ الفرسان بما أنّه قادر بمفرده على الانتصار، وعلى تحقيق ما لا يتحقّق، ولكنه رغم قوته الجبّارة وإرادته اللامتناهية أعزل، يعيش العزلة والقطيعة والغربة. هو ذلك الّذي يصفه أدونيس بقوله في قصيدة «فارس» الكلمات الغريبة من قصائد مجموعة: ديوان أغاني مهيار الدّمشقيّ: «يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يردّ، أمس حمل قارّة ونقل البحر من مكانه».

«يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لايأتي.

إنه فيزياء الأشياء يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها. إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها».

«حيث يصير الحجر بحيرة والظلّ مدينة، يحيا - يحيا ويضلّل اليأس، ماحيا فسحة الأمل، راقصا للتراب كي يتثاءب، وللشجر كي ينام.

وها هو يعلن تقاطع الأطراف، ناقشا على جبين عصرنا علامة السحر».

فالشعر الحديث ما انفك يتبلور تبلورا مفهوميّا بل ما انفك يتعقّد في نظمه وتركيبه وتشكله ومعناه، دخل ما لا يحدّ من الشبكات الدّلالية، إذ تتعالق فيه المعاني والإحالات والخلفيات، وتتراكب النصوص المرجعية فيه، وهي قد تتجاوز أحيانا الشبكات الدّلالية إلى شبكات التوتر العاطفي بل تزعم القصيدة الحديثة تقديم نفسها على أنها بنية مكتفية بذاتها، متعدّدة في إشراق معانيها، مركّبة من شبكة من التوتّرات والقوى المطلقة الفاعلة بطريقة غير مباشرة في طبقات الكيان التي تتّصل بعد بالعالم المنطقي، والتي تحرّك في النهاية «الهالة» الدّلالية التي تحيط بالمفاهيم.

وقد تنشأ تلك التوتّرات أساسا من التلاقي، أو التقاطع الحاصل بين خطّة الإبداع، أو خطّة القول، أو العمل الشّعري، وبين مناهل ومعينات، ومصادر إلهام شعري، مختلفة ومتنوّعة إلى حدّ التضارب والتناقض، أو التباعد في الزمن أو في الرؤيا والتقدير، فقد تكون تلك المصادر قديمة

ضاربة بجذورها في الأزمنة السحيقة والغابرة. إنها لتعانق في الآن ذاته مصادر حديثة مستحدثة أو معاصرة، وقد تتراوح تلك المصادر بين الواقعي والخيالي، أو الواقع والحلم، أو بين السّذاجة والبساطة والتعقّد، كل ذلك في لغة شعريّة تجمع بين القديم والحديث، وتستبق العبارة إلى المستقبل، أو هي مفتونة بالغريب والخارق والمذهل والسحري والعجيب، أو بالنافر المتوحّش، بالإضافة إلى ما قد يحدث من نشاز بين فخامة أشكالها وعباراتها وسخافة مضمونها أو العكس بالعكس.

فالشّعر الحديث في اهتمامه بمأساة الإنسان الحديثة، أو بملهاته، وعلى اهتمامه بالأشياء وبالكائنات، الواقعيّة والخياليّة، يتجنّب الوصف بكل معانيه التّقليدية، وإنّه ليتجنّب أساليب الوصف التّقليدي، كأن يتجنّب الرّؤية بالعين، واللّمس باليد، والإصغاء أو السّمع بالأذن، بما أنه يخلط بين تلك الحواس، ويجمع في انسجام بين ما يمكن أن يبدو فيها من تناقض. وإنه ليقارب الأشياء والكائنات والعالم مقاربة تغيّر أشكالها وحقائقها وأبعادها ودلالاتها، حتّى لتغدو غريبة على ذاتها وعلى الإنسان، غير أن تلك المقاربة لا تغفل الاهتمام بالواقع، بل بالعكس بما أنّها ترى أن مقاربة الواقع هي أعمق بكثير، من مجرّد وصف الواقع، أو الانخراط في علاقاته، وهي تتوسل بالحريّة مبدأ ووسيلة وغاية. وهو ما يخوّل لها اختراق الزمن المعهود، وتجاوز المكان المحدود، إلى فضاءات يصعب حصرها، لأنّها فضاءات العاطفة والرّوح في علاقتهما بالواقع، أو بالأشكال التّرميزيّة التي تحيل عليه. وقد يبحث الشّعر الحديث

من خلال ذلك المقصد عن معايير ومقاييس وأنظمة وقوانين تشكيلية وجمالية جديدة تختلف اختلافا كلّيا عمّا كانت عليه في الشعر القديم، وقد يسقط ذلك البحث في نوع من الفوضى، التي قد تتشكّل بدورها تشكّلا جماليّا. أو لنقل كما يقول عدد من المنظّرين: إن الشعر الحديث هو لغة الرّوح. وقد أطلق هذا النعت عادة على «الشعر الغنائي»، فتكلّم المتكلمون فيه عن «إحساس الروح» وعن «ملكوت العواطف والأحاسيس» الّذي لا يدخله إلاّ الشعراء. فاللّغة الشعريّة ما فتئت تتباين عن لغة التخاطب المجرّدة، بل إن تباينها ما فتئ يتضاعف حتّى لكأنّ المفارقة بين اللّغة الشعريّة ولغة التخاطب عموما تصبح مفارقة مطلقة.

فمن خصائص اللّغة الشّعريّة الحديثة أن تتفاعل أساليبها التّعبيريّة مع مضامينها الغامضة تفاعلا يحدث الحيرة والرّيبة والارتباك. وقد يتضاعف المنزع التّجريبيّ في الشّعر الحديث بتقاطع محاولات التجريب قصد البحث عن المبتكر في العبارة والتركيب، مع محاولات التّجريب الّتي ما سبق لها أن ترسّبت في الشعر. وقد تغدو التّجريبيّة من أهمّ خصائص اللّغة الشّعريّة، لكن دون التفريط في أبعادها الفنّية والجماليّة، وهو ما يجعل اللّغة تدخل في علاقات لا حصر لها ضمن شبكات دلاليّة، ومرجعيّة متنوّعة. وإنّ اللّغة الشعريّة الحديثة في اختيار ألفاظها لتنزاح عن المعجم العاديّ والمألوف، وإنّها لتلحّ داخل تلك المعاجم على ما هو غير مألوف من الاستعمال. وتستعير اللّغة الشعريّة الحديثة من بعض المجالات المعرفية، ومن بعض العلوم الدقيقة والمختصّة بعض

اصطلاحاتها أو بعض عبارتها، فتفرغها من دلالاتها العلمية وتشحنها بدلالات شعريّة. وهي تبدو من خلال ما حمّلت به من شحنات «لغة مكهربة» فإذا هي سريعة التّفاعل مع ما جاورها، لغة حيّة، جديدة في طاقاتها وإحالاتها وإيحاءاتها. وقد تنهل تلك اللّغة ممّا هو فولكلوريّ وشعبيّ، وإنّها لتتوسّل بالمأثورات الشّعبية فتتقمّص بعض معانيها، أو أنها تعيد تشكيل تلك المعاني وفق جملة من الرّؤى الجمالية، الملمّة بالرّوح الذّوقيّة الجماعيّة، أو التي تحاول أن تتفاعل مع تلك الرّوح. وقد ينخرط المأثور الشعبيّ في القصيدة العربيّة الحديثة بطريقة واعيّة أولا واعية، وقد يشكّل تغايرا في أسلوب التّعبير، داخل السّياق العامّ للقصيدة، فيدلّ على نوع من التوافق العميق بين روح العبارة الفصيحة وروح العبارة العاميّة، خاصّة أنّ ذلك المأثور يختزل عبقريّة الجماعة والشعوب، بل يختزل العبقريّة الشّعبية والفولكلورية الّتي لم يقدر الزّمن على محوها. وأكثر من ذلك، يتضافر إيقاع القصيدة الحديثة وموسيقاها، مع إيقاع الأغاني الشعبية، الّتي قد يغنّيها وينشدها الأطفال أحيانا في الشّوارع، فينشأ عن ذلك التضافر إيقاع جديد وموسيقى متجدّدة تجمع بين بعض الألحان البسيطة والسّاذجة بالمعنى الفولكلوري، وهي من الالحان الشهيرة والمعروفة والمألوفة عادة، والألحان والموسيقى التي هي على درجة كبيرة من التعقّد، والمعرفة الدّقيقة والعميقة بفنّ العروض والإيقاع.

ويتّسع المستند الجمالي وتتعمّق شعريّة القصيدة الحديثة وتتضاعف في تعالقها وتشاكلها بالمأثور الشعبي من خلال صورها الشّعريّة، كما يتجلّى ذلك في قصيدة السّيّاب: «شناشيل إبنة الجلبي»، القصيدة الأولى من مجموعة شناشيل إبنة الجلبي، وهي القصيدة التي تحمل المجموعة عنوانها والتي يسترفد فيها السيّاب القصص القرآني، والخرافة والحكاية، والمأثور الغنائي الشعبي، يقول:

وأبرقت السّماء... فلاح حيث تعرّج النّهر،

وطاف معلّقا من دون أسّ يلثم الماء،

شناشيل إبنة الجلبي نوّر حوله الزّهر

(عقود ندى من اللّبلاب تسطع منه بيضاءا)

وآسية الجميلة كحّل الأحداق منها الوجد والسّهر.

يامطر يا حلبي

عبّر بنات الجلبي

يا مطر ياشاشا

عبّر بنات الباشا،

يا مطرا من ذهب

ويعلّق السّيّاب على هذه الأبيات فيقول: «هكـذا يغنّـي الأطفـال في قـرى البـصرة حين تمطر السّماء »مطر، مطر، حلبي، عبّر بنات الجلبي» إلخ...

فانزياح اللّغة الشعريّة هنا يبدو انزياحا مضاعفا. فهو انزياح بالنسبة إلى لغة النثر بدرجة أولى، ثمّ انزياح بالنّسبة إلى اللّغة الشعريّة ذاتها، بدرجة ثانية، بـل أكـثر مـن ذلـك تجمع الاستعارة والتشبيه في هذا النوع من الصّور الشعريّة بين مخيـالين: مخيـال الـصورة الشعرية العربيّة الفصيحة كما ترسّبت في أبعادهـا الجماليّـة ومخيـال الـشّعر الـشعبي، في سـذاجته وعمقـه وتوهّجـه. بـل إن تـشكيل الـصورة الـشعرية الحديثـة في منزعـه إلى الاستقلالية والحداثة، يشبه إلى حدّ تـشكّل الـصورة في الرّسـم وفي العلـوم الهندسـية، تلـك الصّورة التـي تبقـى لا متناهيـة في إمكانيّـة ابتـداعها. فبقـدر مـا صـارت اللّغـة الـشّعريّة الحديثـة تتطلّـب مـن المقـدرة عـلى الكتابـة بمعنـي فـنّ الكتابـة والتفـنّن في أسـاليبها، وبمعنى التّحكم في زمام اللّغة مصطلحا بكل ما يفيـده المـصطلح مـن تنوّعـات وتفرّعـات معجمية، نظريّة وتطبيقية، ومن انزياحات بالنسبة إلى المعجـم، ومـن مجـالات اسـتعمالها بمعنـى اللّغـة الفـصيحة الـساميّة، والرفيعـة أو اللّغـة التطبيقيـة المـستعملة، أو اللّغـة الهامشية، التـي قـد تعـود إلى مرجعيّـات عاميّـة وفولكلوريـة شـعبيّة،... فـإن تلـك اللّغـة صارت تـرتبط أكـثر فـأكثر بالـشعور، أو لنقـل إنهـا لغـة الـشعور الأولى، وإنّ لمرجعياتهـا، وخلفياتها ومواضعاتها الشعورية علاقات جدلية ترتبط في الآن ذاته بالمبنى والمعنى. وإنـه

لبإمكاننا الحديث عن لغة فطرية في هذا الشعر، وعن لغة مركّبة تركيبا فنّيا وجماليا، وعن لغة مصنوعة، على أن تكون العاطفة والشعور الدافع الأول لتدفّقها، ولتشكلها الجماليّ. وقد صارت تلك اللّغة كذلك لغة رمزيّة مستقبلية لا تكاد تقنع بواقع اللّغة، ولا حتّى بحدود استعمالها، لأنها تريد أن تكون أجدى، وأكثر انفتاحا وقابلية للتأويل والفهم، من تلك الحدود، إنّها لغة متنبّئة، ورؤويّة، ورؤياويّة تسحر برؤياويتها وغموضها وعجائبيتها، إنها لغة تسكن المستقبل وتبشّر به. وهي لغة تعبّر بحركيتها، وتفجرّها، وتدفق معانيها وعواطفها، كما تعبّر بسكونها أو بالسّكون الّذي يشي بها، أو بمختلف تجاوزاتها الدّلالية والإحائيّة. بل إن اللّغة الشّعريّة الحديثة تنزع إلى الصّوفية بطريقة أو بأخرى. وإنّ لفي دلالتها على الحركة والسّكون التباسا بالمعنى الصّوفي. فالسّكون بالمعنى الشعريّ الحديث هو لبّ العاطفة الشعريّة المفتقة لقريحة الشّعر. تلك العاطفة التي ما تفتأ في الشعر الحديث تذكّرنا بما كان يقوله الشعراء والمبدعون للتعبير عن مواضعتهم الإبداعيّة. إنها لتذكرنا بريلك «الذي وصف ذات مرّة كيف أنّه كان يتكئ عند فرع شجرة في الحديقة لمّا شعر فجأة بسكون يشبه قلب وردة».

فاللّغة الشعريّة، كما رأينا تنسج من لغات مختلفة، فهي خليط من الأسطورة والطقوس، والحكاية والخرافة والأدب والفنّ، وإنها لتتوسّل بالمعينات اللّغوية القديمة، لكن دون أن تكون قديمة ماضويّة. على أن تلك المفارقة لم تكن دائما مجسّمة في الشعر العربي الحديث، بل أكثر من

ذلك يرى أدونيس على سبيل المثال أن قوّة المجتمع العربي مرهونة بقـوّة الثقافـة الماضـية ومدى استمرارها وفعلهـا، لـذلك فـإن التّـساؤل والـرّفض والتجـاوز كلّهـا مفـاهيم لا تمثـل الخروج على الثّقافة فحسب، بل الخروج على المجتمع ذاته. لـذلك، ومـن متـصوّره، ينظـر العرب إلى الغريب على أساس أنه بدعة بـل ينظـرون إليـه بنـوع مـن التّـساؤل والفـضول والتعجّب، وعلى أساس أنه إبداع بل نوع من الجنون.

لكن إلى أي مدى يشكّل هذا الرأي إجحافا في حقّ اللّغة العربيّة، ومغالاة في تقدير مختلف المحاولات التّجديدية التي من خلالها تجدّدت طاقة اللّغة الإبداعيـة العربيّـة، ثـمّ إلى أيّ مدى يمكن لذلك الخروج على المجتمـع ذاتـه، مـن خـلال الخـروج عـلى الثقافـة أن يضمن التطوّر للأدب واللّغة، من خلال التّطوّر في المفاهيم والمقـولات والـرّؤى؟ وبـالأحرى ألا يكون ذلك الخروج مجرّد وهم الخروج على الثقافة، باعتبار أنّ اللّغة مجـرّد شـكل مـن أشكال الثقافة، بما أن الخروج على المجتمع وعلى الثقافة ليس مجرّد تشكّل للكتابة، كما لا يقف عند تبنّي موقف جديد من تلك الكتابة ولا حتّى عند تشكل صيغ جديدة وأسـاليب مستحدثة للكتابة الإبداعيّة عموما.

فصحيح أنّ الفرق الأساسيّ بين اللّغتـين «القديمـة» و«الحديثـة» هـو أنّ المعنى في اللّغـة «القديمـة» موجـود مـسبّقا والكاتـب يـصوغه بـشكل جديد، لكن المعنى في «اللّغة الحديثة» ينشأ في الكتابـة وبعـدها «فـالمعنى

فيها بعدي لا قبليّ» كما يذهب إلى ذلك أدونيس. لكن علينا ألا ندخل في نوع من المفاضلة بين ما يمكن تسميته بالمعنى الماقبلي، والمعنى المابعدي، بما أنّ الأوّل يحمل في ذاته مختلف المترسّبات الجمالية في مجالات إبداعيّة شتّى، وهي المترسّبات التي، لشهرتها وتميّزها، صارت أليفة، عالقة بالذّاكرة، بينما يبقى المعنى الثّاني رهن المغامرة والمخاطرة. أو لنقل إنّ بلاغة القصيدة القديمة تكمن في متراكماتها الجمالية على مستوى المرجعيّة والإحالة، بينما تتأسّس بلاغة القصيدة الحديثة على نوع من القطيعة مع المترسب أو المتأسّس، وهي بذلك تفتح المجال لما لم يتأسّس بعد. فاللّغة الشعرية الحديثة تنحت طريق القول الجديد، والمبتكر، وهي تفتح المجال للشاعر الحديث الأعزل، الّذي يشق تلك الطريق بمفرده لابسا أحزانه وأحزان الانسانية، مشكلا لمعنى المأساة الجديدة، ولكلّ معاني المعاناة، حائرا، متبرّما، قلقا، ثائرا، متمرّدا يعلن ما لا يعلن، ويفتتح بالشعر أكوانا لا تفتتح. فكما أن الشعر الحديث ثورة دائبة مستتبّة على الشعر، وبالشعر، فإن اللّغة الشعرية الحديثة هي كذلك ثورة لاتنقطع.

الصورة في الشعر العربي الحديث وجمالية الحداثة

لعلّنا لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أنّ مسألة الصّورة الشّعرية هي أهمّ مسألة مطروحة في الشعر العربي بالإضافة إلى المسألة الإيقاعية. فلقد حاول القدامى معالجتها بطرق مختلفة، ومن زوايا متعدّدة، حتّى غدت تلك المسألة لبّ المسائل الشعرية المعقّدة، باعتبارها مشتركا بين شتى البحوث والمقاربات. بل إنّ الصّورة الشعرية حامل أساسي لمرجعيات الشعر ومفاهيمه، ومختلف القضايا. وهي حامل متكرّر في كتب نقد الشعر القديمة، إذ لا نكاد نعثر على كتاب واحد من تلك الكتب النقدية لا يتناول الصورة الشعريّة ولو في بعض صفحاته، أو فصوله.

والاهتمام بالصّورة قد تواصل من القديم إلى الحديث، فتعمّق وتضاعف. فقد اعتبر القدامى مسألة الصورة الشعرية، مسألة تتقاطع فيها النظريات الشعرية، أو نظريات الشّعر بمجسّمها، واعتبرها المحدثون مفهوما، وحقلا فنيّا يمكن من خلاله حصر المتغيّرات المتعدّدة في ماهية الشعر ووظائفه وأبعاده ومقاصده.

غير أنّ المسألة سواء كانت في القديم أو في الحديث، إنما تتسم بالاتساع الدّلالي، وبالتنوّع الرمزي، وبالعمق والغموض، إذ تبلغ المفاهيم المتعلّقة بها حدّ «التناقض» و«التّعمية». لكنّ كلّ ذلك لم يمنع من طرحها إشكالا متغايرا، بتغاير المستجدّات المعرفية، والمعايير الفنيّة، والتقديرات الأدبية، من فترة إلى فترة، ومن عصر إلى عصر.

فلقد أكّد القدامى طرح مسألة الصورة الشعرية في تعالق معانيها، فدرسوا وظائفها الشعرية، واعتمدوها مفهوما نقديا متعدّد الوجوه والتّطبيقات. كما تطرّقوا إلى الإيقاع باعتباره تشكلا موسيقيا أو صورة من أهم صور الشعر تبرهن على الفصاحة، وتمظهرا من تمظهوراتها.

على أنّ الصورة الشعرية تبقى شكلا من أشكال التعبير الأدبي أساسا، تبلغ ذروتها في الشعر بمعنى الارتقاء بالأدب إلى ذراه، أو الارتقاء بالكتابة إلى أعلى المراتب وأسماها. ولقد تطارح القدامى أدبيّة الصورة، وبحثوا في مأتاها اللّغوي والمعجمي والدّلالي، كما بحثوا في حدودها، وفي مجموع العلاقات الانحرافية القائمة عليها، أو المؤسسة لها، ولقد نزّلوا الصّورة الشعرية منزلة الحقيقة والمجاز، للبحث عن مرجعية الدّلالة، ولمحاولة رصد المقاصد الشعرية بمحاولة تحديد الثابت والمتغيّر بينهما. ولقد بلغوا شأوا في دارسة المشابهة بتحديد كلّ مراتب التشبيه والاستعارة محلّلين عناصر الالتقاء والتفارق بينهما. ولقد نظروا في المجاوزة، ممثلين لها بالمجاز المرسل والرّمز.

لكن رغم كلّ الدراسات المعمّقة، والمجدية علميّا فإنّ دراسة الصّورة الشعرية تبقى مجالا خصبا من محاولات البحث في الشعرية عموما، ومجالا متجدّدا بتجدّد الطرح، أوّلا لأنّ مداخل مقاربة الصورة متعدّدة، وثانيا لأنّ كلّ محاولة تشكّل فني إنما ترتبط بطريقة أو بأخرى، بمسألة الصورة، وأخيرا لأن الصورة نفسها شكل من أشكال التعبير، قد يلائم فيه المقصد التعبيري المشغل الفنّي، أو هاجسا من هواجس الشعر أو رؤيا ترتقي بالخطاب إلى مراتب الشعرية.

ولكن حصر مبحث الصّورة الشعرية، ولئن كان يحدّ مجالات البحث بمجالات أساليب اللّغة، فإنه لا بدّ من أن يأخذ بعين الاعتبار تحوّلات الكتابة الأدبية والفنية، والتحوّلات الكبرى في الرؤيا الجمالية، بتحديد مدى انعكاسها على الجمالية الشعرية باعتبارها أهمّ مقوّم للإبداع الشعري، بل يحصر العديد من الباحثين الجدد مقوّمات الشعر في مقوّمين أساسين هما: الصورة والإيقاع، باعتبارهما مصبّ كلّ القضايا الرافدة.

لقد جاء في لسان العرب أنّ من أسماء الله تعالى المصوّر وهو الّذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها فأعطى كلّ شيء منها صورة خاصّة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها. وهو معنى يربط فعل الخلق الأوّل بالتّصوير، وبالصّورة حتى لكأنّ خارج الصّورة لا وجود لكيان، ولا لخلق. ثم إنّ الخلق بمعنى التصوير هو ترتيب لما تشكّل، أو لما كان، بمعنى إعادة النظام أو التنظيم.

وروي عن ابن سيده، أنّ الصورة في الشّكل. قال: فأمّا ما جاء في الحديث من قوله «خلق الله آدم على صورته، فيحتمل أن تكون الهاء راجعة على اسم الله تعالى، وأن تكون راجعة على آدم». فالمهمّ بالإضافة إلى ارتباط الصّورة بالخلق، أن تكون الصورة متصلة بخالقها ومنشئها، ثمّ أن تكون منفصلة عنه، بمعنى استقلاليتها بكيانها. وفي لسان العرب كذلك، «صوّره الله صورة حسنة فتصوّر»، وتصوّرت الشّيء: توهّمت صورته، فتصوّر لي، والتّصاوير: التماثيل، وفي الحديث: أتاني اللّيلة ربّي في أحسن صورة. قال ابن الأثير: الصّورة ترد في كلام العرب على مظاهرها وعلى بعض حقيقة الشيء، وهيئته، وعلى معنى صفته...«

والصّورة بمعنى (forme) هي ما قابل المادّة. وقد عني أرسطو بهذا التّقابل وبنى عليه فلسفته كلّها، وطبّقه في الطّبيعة وعلم النّفس والمنطق، فصورة التّمثال عنده هي الشكل الّذي أعطاه المثال إيّاه، ومادّته هي ما صنع منه من مرمر، أو برنز. والنّفس صورة الجسم، ومادّة الحكم لفظه أو معناه، وصورته هي العلاقة بين الموضوع والمحمول. وأخذ المدرسيّون بهذا التقابل وتوسّعوا فيه.

أما عبد القاهر الجرجاني (471 أو 474 هـ) فيرى أن الصورة هي الخلاف بين بيتين من الشعر اشتركا في معنى واحد، وإنه ليربط هذا المعنى بمسألة السرقة الشعريّة التي ينكرها برمتها، بما أنه يدين باسلوب

الشاعر، وبطريقة نظمه في عرض المعاني. لذلك فالخلاف قائم ضرورة بين البيتين من الشّعر رغم توحد المعنى. وما ذلك الاختلاف القائم سوى الصّورة.

وتكون الصّورة متخيّلة (fantaisie) يفرزها الوهم والخيال، وتكون مجازيّة (imagerie)، وتعني الصّيغ اللّغويّة الواصفة الأشياء والأفكار المجرّدة والممثّلة لها. وهي تعبّر عن صور مرئيّة يتمثلها الخيال. وتبلغ تلك الصّور المجازية ذروة تطوّرها وتعقّدها في الشّعر، وهي تتساوق تساوقا لغويّة وايقاعيّا في آن. وتتّخذ الصّورة المجازية اللّغوية شكل الاستعارة أو التّشبيه.

والشعر باعتباره شكلا من أشكال الأدب يقوم أساسا على الصّور البلاغيّة المعتمدة على الأساليب المتعدّدة والمختلفة المغيّرة للترتيب العادي للكلمات في الجملة، قصد التّوصّل إلى معان بعيدة يرمي إليها الشاعر ليثير خيال السّامع أو القارئ. وهي المعاني المؤلّفة لعلوم البلاغة العربيّة: المعاني، والبيان والبديع.

فالصّورة تكون بيانيّة فتعبّر عن المعنى بالإعتماد على التّشبيه، أو المجاز أو الكناية، وتكون الصّورة تركيبيّة وتعني الوسائل المغيّرة للتّرتيب الطبيعي للجملة لغرض بلاغي مثل تقديم المسند إليه أو تأخيره، أو حذفه في علم المعاني العربي.

وتكـون الـصّورة ذهنيّـة، وقـد تبلـغ التّجريـد في ذهنيتهـا، فتتأسّـس عـلى التـأثر والانفعال مع الانفلات في تشكّل ما تحيل عليـه، وقـد تكـون الـصورة الذهنيّـة تـشبيها أو استعارة.

ومن أهمّ تلوّنات الصّورة أن تكون رمزيّة، بـل إن الـصّورة الرمزيّـة مـن مقوّمـات الشّعر الأساسيّة. وهي في علاقة وطيدة مع الغموض في الشعر، باعتبار ذلك الغموض قناعا جماليا ضروريّا، وشرطا من شروط الـشعرية، والموهبـة والعبقريـة، أو وسـيلة مـن وسـائل الرؤويّة البعيدة المدى. ويبقى الرّمز أهمّ عناصر الشعر بما أنه يلغي السّرد، والتقرير، وكـلّ وسائل التّعبير المباشر التي يمجّها الشعر وتنفر منها الذّائقة الشعريّة.

فالصّورة الشعريّة هي قبل كلّ شيء تشكّلات اللّغة الشعريّة، هي تـشكّلات اللّغـة الشعريّة عند خروجها من حالات التّعبير العادية، إلى حالات التّعبير الانفعـالي النـاتج عـن الأزمات النفسيّة والشّعورية الّتي يمرّ بها الشاعر. والصّورة الـشعريّة هـي أسـلوب التّعبـير الشعريّ الّذي من خلاله تتشكل الفكرة المجرّدة مجسّمة في حدود وأشكال وألوان...

وعبارة الصّورة الشعريّة، بالمعنى الاصطلاحي، عبارة قديمـة متجـدّدة، ولقـد عـرف تجدّدها رواجا كبيرا في القرن التّاسع عشر والقرن العشرين، خاصّة في مجالات نقد الشعر.

وما الصّورة سوى تجسّم الحالة الذّهنية النّاتجة عن التّجربة، وهي المرادف الفنّي لتلك الحالة أو الفكرة. فالـشاعر يـصوغ الأفكـار والعواطـف والتجـارب في أشـكال كلاميـة لغويّة، تطرح جملة من المواضيع والقضايا الذّهنية أو الفكرية أو الاجتماعية أو السّياسيّة، بأساليب وطرق فنيّة جماليّة، وفي تشكلات إيقاعيّة إيحائية، هي عبارة عـن صـور إيقاعيـة وموسيقية تنضاف إيحاءاتها إلى إيحاءات الصور الدّلالية.

وتتوسّل الصّورة الشعريّة بالرؤيا، والحلم وبالإشارة والرّمز لتبلغ روعتها وتأثيرها في السامع أو القارئ. وتتقنّع الصورة الشعرية بأقنعة جمالية لا حصر لهـا، حتّـى ولـئن أمكـن ترتيبها لغويا وأسلوبيا وإيقاعيّا، ومضمونيّا، ومرجعيّا، ورمزيّا.

فالصّورة الشعرية تقوم أساسا على ثنائيّة الشكل والجوهر. ولكلّ منهما جمالياتـه، إذ يفيد الشّكل كلّ التشكلات الفنّية التي قد يتوصل الـشاعر إلى صـوغها، وتلـك التـي قـد تتبادر إلى مخيّلته دون أن يتوصل إلى تشكيلها، وكثـيرا مـا يطمـح إلى نماذجهـا المـستحيلة، فيحقـق بعـض وجوههـا، عـلى أن يغريـه مـا لا يتحقّـق. وللمـضمون جماليّـات الدّلالـة، وجماليات مراتبها التأويلية، وقد تبقى تلك الجمالية كما هي مرتبطة بزاويـة نظـر القـارئ وبخلفياته الفكرية، وبجملة مرجعيّاته المعتمدة أثناء القراءة والتّأويل. لكن ينفي بعـضهم بالنسبة إلى الصورة الشّعرية جوهرها، ويرى في شكلها شكلا ومضمونا معا.

لكن سواء آمنّا بهذا الرّأي أو ذاك، فإنّ الصّورة الشعرية تبقى لبّ المسألة الجماليّة في الشّعر، إذ مهما اختلف حدّ تلك المسألة، ومهما تنوّعت مقارباتها، فهي مرتبطة برفعة الشّعر، وبسموّ منزلته. أو لنقل إن الشعر شكل فنّي تتقاطع فيه كل الفنون الرّفيعة، مثل الفنّ التّشكيلي، والرّسم والموسيقى، ومحسّنات البيان والبلاغة والبديع... على أنّ تلك الفنون لا تقبل في مقارباتها الفصل بين الشّكل والمضمون، إذ «في لحظة الخلق، لحظة الحضور الكثيف الذي تتكامل فيه طبقات الوعي جميعا يلهم الشّاعر بالرّؤيا في شكلها الخاص، ولا تجيء الرّؤى أو الأفكار مجرّدة ثمّ تنزل في قالب مهيّإ مسبّقا».

وقد يتّخذ الاهتمام بالشكل في تغليبه على المضمون، أو العكس بالعكس أبعادا حياتية وجوديّة، تذهب إلى حدّ التّباين الإيديولوجي، إذ يعكس الاهتمام بالشكل على سبيل المثال تقنعا مغريا قد لا يفيد بالضرورة عمق الدلالة وجدواها. فـ«بليخانوف» يرى في كتابه «الفنّ والحياة الاجتماعيّة» «أنّ الانصراف إلى المبالغة في جمالية اللفظ وشكلية التّعبير سمة تكاد تكون ملازمة دائما لأدب البورجوازية في المجتمع الطبقي، في حين أنّ الاهتمام بالمضمون هو من صفات الأدب الإنطوائي الكفاحي في الفترات الصّراعية الحادّة، على أن يتوازن الاهتمام بالمضمون مع الاهتمام بالشكل في مراحل الكفاح البنّاءة والايجابيّة».

ولقد سادت تلك الآراء في فترة كان الانسان يتوهم فيها أن كلّ ما ينطق بـه، وكـلّ ما يبدعه، إنّما يصدر عن موقف إيديولوجيّ، ثم تبيّنت محدوديّة ذلـك الموقـف، وأحاديّـة تلك الآراء، بما أنّ الفصل بين الشكل والمضمون فصل واهم زاعم، وبما أن الأثر الإبداعي، لا هو ببهرجه، ورونقه، ولا بدلالته ومقصده، كـلّ عـلى حـدة، وإنما هـو بكـل ذلـك متآلفـا، ومتــضافرا في آداء وظائفــه الإبداعيّــة، الجماليّــة والدّلاليّــة. فــلا هــو صــحيح أنّ أدب البورجوازيّة ينضب تحت الحجارة الكريمة فيبقى بلا روح ولا هو صـحيح كـذلك أن الأدب الملتزم قاصر عن بلوغ غاياته الجمالية.

إنّ الـشكل والمـضمون في الـشعر في تعـالق جـدليّ يحـيلان في آن عـلى الـشاعر ومعاناته، وعلى جملة المرجعيات والخلفيات التي يدين بها ويـدافع عنهـا، ولكـنهما وهـو الأهمّ، مـن مكتـشفات القـارئ يتجـذّران بتجـذّر مقارباتـه ومواضـعاته الفكريّـة والأدبيّـة والجمالية والإيديولوجية، ولا شيء في الشعر يضاهي تعالقها وتعقّدها. بل لا شيء يـضاهي تناقض الشاعر الإنسان، وتناقض مواقفه الإنسانية.

كلّ تلك التناقضات المتولّدة عن الصّراع في الحياة، والمولّدة لتشكلات التعبير التـي لا تنتهي، توكّد أن «الشكل الشعري حركة وتغيّر، ولادة مستمرّة، تظلّ في تشكل دائـم» عـلى أن ذلك الشكل في تعالق مع المضمون يطوّره ويغيّره، أو ينفيه فيجدّده؛ ويتأثّر به ويطوّره، بتجاوز الـسّائد، وبالبحـث لـه عـن معـان ووظـائف ومقاصـد وحـدود جديـدة. وللتغـاير

في المكان والزّمان، وفي الثقافة والفكر والتّاريخ والمجتمع دوره في إحداث ذلك التجدّد.



لقد رأى المصريّون القدامى في الموسيقى تناسقا وتناغما للعالم. وما ذلك التناسق سوى الإيقاع الطّبيعي الّذي هو في الواقع مصدر كلّ الإيقاعات الإبداعية وبالأخصّ الإيقاعات الموسيقية والشّعرية التي هي أبعد ما تكون عن مجرّد قوالب جاهزة يفرغ فيها الشاعر مادّته الشعرية. وما تلك الإيقاعات المتشكّلة تشكّلا ذاتيّا وموضوعيا في آن، بما أنّها تمزج بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الدّاخلي أو الباطني، سوى صور تلائم بين تشكّل اللّغة باعتبارها مجموعة من الوحدات التّعبيريّة، وتشكّل الموسيقى باعتبارها وحدات إيقاعيّة، ملاءمة فطرية وغريزية، قد يتقاطع فيها الميول والذوق، بملابسات الحالة الشعرية، وبمدى الدّفق الشعري والدفق الشعوري معا. فكما يرتّب الإيقاع الخارجي في صور إيقاعية هي عبارة عن وحدات إيقاعية كبرى مرتّبة هي بدورها باعتماد وحدات ايقاعية صغرى، فإن الإيقاع الباطني يرتب باعتماد مدى الدّفق الشعري، الذي قد يكون المحدّد الأول لمدى السّطر الشعري، أو لمدى الجملة الشعرية.

لذلك فإنّ النغم هو الذي يسيطر على الشاعر، وهو الذي يكون منطلقا للعملية الشعريّة، على أن يكون الوزن المعتمد في القصيدة في درجة ثانية، يتّخذه الشاعر مقياسا لوحداته الشعرية التعبيرية. أو لنقل إن النغم باعتباره الموجّه لإيقاع سابق للنظم موح به، ومستدع له، فممتزج به أو متوحّد معه في أداء وظيفتهما. لذلك لا بدّ من التفريق بين صورة الوزن المحدّدة والمرتّبة والمتماثلة والمتكرّرة وصورة الموسيقى المنبثقة من تآلف أصوات الحروف، وتآلف الكلمات عند انتظامها في التركيب. وهو تآلف يعود أوّلا، وبالأساس إلى حدس إيقاعي باطني يلوّن اللّغة وصورها بتلاوين العوالم الباطنة. و«الموسيقى الداخلية نوع من التناغم الجمالي بين الأشكال التّعبيرية الموحيّة، وبين المدلولات الموحى بها والتي تعتبر خلفيّة الأثر الفنّي وتوفر له المناخات الفنّية، إذ يمحي في هذا التّوافق الجمالي الخطّ الفاصل بين المحتوى والشكل بمعنى أن الموسيقى فنّ تجريدي شكليّ». فبينما يوجه الوزن القصيدة توجيه المعيار أو المقياس، فإنّ الموسيقى تعبّر عن الحالات العاطفية والانفعالية عن طريق الأنغام والإثارة النّغميّة.

ولقد عرفت القصيدة العربيّة تغيّرا جوهريّا، في انتقالها من القديم إلى الحديث، بتجاوزها لظاهرة الوزن إلى ظاهرة الموسيقى، إذ «لم تعد موسيقى الشعر، كما يقول عز الدين اسماعيل مجرّد أصوات رنّانة تقرع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسيّة تنفذ إلى صميم المتلقّي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق». فتكرار الأصوات، وتناوب الوحدات الوزنيّة، وتكرار

القوافي في علاقتها بالمسافات الصّوتيّة، كلّها تتكامل وتتضافر لتكوّن الايقاع في القصيدة، دون أن تكون هي لوحدها الإيقاع. فالوزن هو صورة تشكيلية للايقاع ترسم وتحدّد نظام التّفعيلات وترتيبها، وعددها وتواترها؛ وما ذلك التشكيل سوى تشكيل الانفعال الدّافق في القصيدة وهو بقدر ما يعتمد على القولب الإيقاعية الجاهزة، فهو وبالأخصّ في الشعر الحديث في علاقة تفاعلية مع حركة النّفس المتوتّرة أثناء الحالة الشعرية، مع تناغم خفي وباطنيّ، يضفى على الوزن في صيغ تشكله الشعري، ما به يصبح السمة الإيقاعية المميّزة للقصيدة.

فالإيقاع إذا هو مجمل الحالات الإيقاعية المختلفة والمتنوّعة التي يضبطها الوزن. وقد يكون الايقاع ترنّما عذبا وسهلا، وإمّا أن يكون تعبيرا عن تشنجّ أو توتّر داخليّ. وهو ما يجعل العلاقة بين الايقاع والوزن من جهة وبين الإيقاع والصورة من جهة أخرى، علاقة تفاعلية، أو لنقل إن الإيقاع هو مصدر الوزن والصورة الشعرية معا، بمعنى أنّ الوزن في حدّ ذاته هو صورة للتشكّل الإيقاعيّ. فالإيقاع والصورة الشعرية حقيقة واحدة، أو هما وجهان لحقيقة واحدة تارة تجري مجرى السّمع، وتارة أخرى مجرى البصر، تلك الحقيقة التي أحسّ بها منظّرو الشعر العربي القديم ونقّاده، إحساسا مكثّفا وعميقا. يقول حازم القرطاجنّي في وصفه للشعر، وفي مقابلته بين بيت الشِّعر بيت الشَّعر: «وكأن الشاعر يريد أن يبقي ذكرا أو يصوغ مقالا يخيّل فيه حال أحبابه، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم، ويحاكي

جميع أمورهم حتّى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم. أحبّوا أن يجعلوا الأقاويـل - التـي يودعونها المعاني المخيّلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان صـورا هـي مثيلـة لهـم ولأحـوالهم - مرتّبة ترتيبا يتنزّل من جهة من السّمع منزلة ترتيب أحـويتهم وبيـوتهم. ويوجـد في وضـع تلك بالنّسبة إلى ما يدركه السّمع شبه من وضع هذه بالنـسبة إلى مـا يدركـه البـصر. فقـد تقدّم أن المسموعات تجري من الأسماء مجرى المرئيّات من البصر».

فالإيقاع والصّورة في تعالقهما الجدليّ هما المقوّمان الأساسيّان للشّعر، يوحّدان بـين الفضاء الزماني والفضاء المكاني بالاستناد إلى مجموعة من الرّؤى الجماليّة. فالإيقاع ينـصرف باللّغة وبالخطاب انحرافا فنّيا في الزمن، بينما تنحرف الصورة بهما انحرافا مرئيّا مرئيـا عـن طريق المحاكاة والتشبيه والمجاز والرمز والخيال.

«فالبناء الموسيقي للقصيدة هو الصّورة الحسّية لها» والصّور الموسـيقية تـضفي عـلى الشعر تكاملا إيقاعيا يعاضد تكامل الصّور والمعنى، في نوع من التناغم والانـسجام والتّماهـي. وهو ما يجعل الصّور الإيقاعيـة تـساهم بـشكل أو بـآخر، وبطـرق مبـاشرة أو غـير مبـاشرة في الجمالية الشعريّة، بما أنّ الصّور الموسيقية هي التـي تهيـئ الـشاعر وتجعلـه ينخـرط بطريقـة واعية أو لا واعية في الشعر، وهي التي تضيف إلى تأويل المتقبّل ما يفيض عن الدّلالة وعن كلّ وجوه التّأويل والفهم. وما تلك الصورة الموسـيقية سـوى صـورة التوافـق والتفاعـل بـين العـالم

الـدّاخلي، والعـالم الخـارجي، بـين حركـة الـنّفس وحركـة الأشـياء خارجهـا. وتختلـف الآراء والمواقف حول تنازع الموسيقى والصّورة المكانـة الأولى في الـشعر، كـما اختلفـوا في تقـدير منزلة الموسيقى باعتبار الوظائف الشعرية التي تؤدّيها. فمنهم مـن جعـل تلـك الوظـائف ثانويّة مسعفة للصّورة وعاضدة لها، ومنهم من جعلها أساسـيّة باعتبـار الـصّورة الـشعرية تابعة لها، بما أنّها تزيّنها لتجسّم ما تشكّل في الذّهن تشكلا نغميّا موسـيقيّا، ومنهــم مــن طابـق بيـن الصـورة والموسيقـى فجعلهمـا ممتزجيـن في حقيقة واحدة.

إشكالية الصّورة، إشكالية الحداثة الشّعرية

إنّ الصورة الشعرية قد أصبحت اليوم، في جلّ مقاربـات الـشعر الحـديث الحجّـة الأولى على الشّعريّة. وهي بذلك التقدير، تعتبر تواصـلا للحجّـة الـشعرية القديمـة، وتؤكّـد مختلف العلاقات الجدليّة بين الشّعر العربي الحديث، والشّعر العربي القديم. فهـي مجـال حدّ حداثة الشعر والبرهنة على إحكام بنائـه. تلـك الحداثـة الـشعرية التـي كانـت محـور العديد من الدراسات الشعرية الباحثة عن أهمّ خصائص الشعرية العربية، وعـن حـداثتها مثـل «الـشعرية العربيّـة» لجـمال الـدين بـن الـشيخ و«الثابـت والمتحـوّل»، و«الـشعريّة العربيّة» لأدونيس، و«في البنية الإيقاعية للشعر العربيّ» وجدلية الخفاء والتجلي لكـمال أبـو ديـب، و«الحداثـة في الـشعر» ليوسـف الخـال و«الـصورة الفنّيـة في الـتراث النقـدي والبلاغي» لجابر عصفور، و«الشعر العـربيّ الحـديث بنياتـه وإبـدالاتها» (التقليديـة ج I)، (الرومانـسية العربيـة ج II)، (الـشعر المعـاصر، ج III)، مـسألة الحداثـة، ج IV) لمحمّـد بنّيس.

فنحن إذ نتسائل ضمن إشكاليّات الصّورة الشعريّة، فإنما نتساءل عن إشكالياتها الكبرى، سواء في مواضعاتها الزّمانية، أو في فرضياتها اللازمانيّة.

ولتشكلات تلك الصّورة ولا شكّ، علاقاتها بالنّقد الشّعري، وبما أمكن له تأسيسه وتطويره، عبر المحطّات الزمانيّة المختلفة، كما أنه بالإمكان تفسير تلك التكشلات بمدى انصياع الصّورة الشعرية لذلك النقد، وبمدى خروجها عليه، وقد تمّ لها الخروج على العديد من مقولات ذلك النقد، كما تم لها التحرّر من مختلف الرّؤى الأخلاقية التي كانت سائدة في القديم، أو من عوائق التجاسر على المغامرة المطلقة في مجالات استحداث الصّورة الشعرية، تلك الّتي رغم تردّدها بين سلطة القديم بمعنى التراث الشعري العربي القديم، وسلطة الشعر العربي، استطاعت أن تشقّ طريقها مجدّدا بمعنى التفرّد الحداثي الذي من أهمّ خصائصه الازدواجية والجمع بين المتناقضات. ولقد ساعد كلّ ذلك على التخلّص من مجموعة من «العقد» التي ما فتئت تطرح بخصوص العلاقة بين القديم والحديث وبخصوص ما بإمكان الشعر العربيّ الحديث إنجازه، إذ ماعادت على سبيل المثال، مساءلة تفرّد الشعر العربيّ القديم مطروحة، ذلك التفرّد الذي كان عائقا موروثا من العوائق المطروحة والمعرقلة لتأسيس شعرية عربية حديثة، تلك الشعرية التي، وكما أسلفنا لا يمكن إلاأن تنهض على متغاير الصّورة الشعرية، بين القديم والحديث. كما لا بدّ أن نشير هنا إلى أن الشعرية العربية ليست مرتبطة في جذورها

وأصـولها، وكـذلك في متغيّراتهـا بالشـعرية الأرسـطية بقـدر مـا هـي مرتبطـة بالشعريـة والمتغيّراتهـا العربيـة التـي مـا انفكـت تتبلـور عبـر محطاتهـا التاريخيّة.
فإعادة التأمل في مسألة الصّورة في الشعر العربي الحـديث تعنـي إعـادة القـراءة للمدوّنـة الشعرية، وإعادة تقدير لمقوّمات الشعر ومفاهيمه.

وإنّها لتساعد على تقديم متصوّر عربيّ جديد. يكشـف عـن موقـف الحـديث مـن القديم، وعن جملة المواقف من الشعر الغربي مدوّنة وتنظيرا، ومن وجوه تأثيره في الشـعر العربي الحديث.

أمّا ما تتّسم به الصّورة الشـعرية مـن تجـاسر ومغـامرة فيرتـبط أسـاسـا باكتشـاف المعاني الهامشـية أو التـي كانـت مهمّشـة في الشـعر العـربيّ القـديم. كـما يفيـد التجـاسر استحداث معان ودلالات شعرية جديدة. وهو في تضـافر مـع مـا تـمّ مـن تعـالق الإيقـاع بالمتخيّل، وبمسألة تعالق المعنى بهـما، «إذ يبطـل الشّـعر حيـنما ينتفـي المعنـى. والشـعر، بالتّالي، متوفّر على معناه قبليّا، ولكنه مأخوذ في الشعر بالحلية».

ولقـد ذهــب جـلّ شـعراء الحداثــة ونقّادهــا إلى أن الشّــعر لـيس شعرا بإيقاعه فقط، وإنما هو كذلك، أساسا بصوره الشعريّة التي هـي لـبّ مسـاءلة الشـعر، إذ في الصّـورة الشـعرية وبهـا، يـتمّ التّعـالق بـين الإيقـاع الخارجي والإيقاع الدّاخلي، وبين شكل القصـيدة ومحتواهـا وبمـا أنّ تقـدير الصّورة في الشعر الحديث هو الضـامن الأوّل لانبثـاق الحركـة الشـعرية أو

امتدادها، أو تقلّصها وخفوتها، أو انعـدامها. لـذلك فـإنّ الـصّورة الـشعرية لـدى الـشعراء المحدثين ليست عنصرا ثانويّا «تزيينيّا»، بل هي العنصر المقابل للإيقاع من جهة، والعنـصر المطابق للدّلالة أو المستوعب لها من جهة أخرى. على أن الصّورة الشعرية لا يمكن حـدّها بحدّ، بما أنها صورة التعبير وصورة الرمز، وصورة الانفعال والعاطفة... وهي بشكل أو بآخر يمكن أن تكون ضامنة لتشكل البنية وتشكل الإيقاع. ولـسنا في حاجـة إلى أن نتـساءل عـن أسبقية الصّورة أم الايقاع لأن العلاقة بينهما عضوية وظيفية يصعب حقّا حدّها وتفكيكها. كما أن الصّورة الشعرية هي فعل وجود ورمز، مكثف يختزل المتغيّرات الفكرية والثقافيـة والحضارية. وإنها لتحيـل كـلّ تلـك الإحـالات دون أن نكتفـي بهـا، إذ تنبنـي أساسـا عـلى الخيال، وتنشد الذهول والانـدهاش والإطـراب، كـما بهـا تتغـاير اللّغـة وآليـات الخطـاب، وتتطوّر وتنجز المعجزة الشعرية التي لا تقدر عليها وسائل أخرى، غير وسـائل الـشعر، بـل إن الصّورة الشعرية هي الوسيلة الأولى التي تخلّـص الخطـاب الـشعري مـن «التّقريريـة» و«النثرية». فالشعر هو أوّلا وقبل كلّ شيء عمل صوريّ يتقاطع فيه ما لا يحصى من الرّؤى الفنّية.

الصّورة الشّعرية ومبدأ التقريب والتأليف بين المتناقضات

يجـمع المهتمّـون بالصّورة الشّعريّة على تقدير لها مشترك يحاول مقاربتها بمقاربة الوظيفة الّتي تضطلع بها. وذلك التّقدير المشترك يجعلهـا لا تتولّـد مـن تـشبيه، وإنّمـا مـن تقريب بين حقيقتين متباعدتين. وهو ما يذهب إليـه بعـض أمثـال بيـار ريفـردي Pierre Reverdy واكتافيوبـاث Octavio Paz، الـشاعر المكـسيكي المولـود سـنة 1914، والـشّهير بمحاولاته ومقالاته حول الكتابة الإبداعية، والّذي ارتبط في بعض علاقاتـه بالـسّرياليين والّـذي من أهمّ أعماله «حرية بناء على وعد» ، الذي صدر سنة 1949، و«حجـارة شـمس»، الـصادر سنة 1957، وهو عبارة عن قصيدة يمتزج فيها الحبّ بالحريّة. وهو تصوّر يأخذ بعين الاعتبـار جلّ التّقديرات الحديثة للصّورة الـشعرية، التـي لا تتنـاقض مـع التـصوّرات القديمـة للـصّورة الشعرية ولأبعادها، ولكنّها تضيف إليها جملـة مـن المواقـف والآراء والمفـاهيم الناشـئة عـن التغـيّرات الطّارئـة والحادثـة في صـلب الأدب، وفي صـلب الكتابـة الـشعرية. وأهمّهـا إيجـاد مجموعـة مـن العلاقـات الجديـدة التـي تحـاول تجديـد العبـارة وتجديـد المعنـى بتوسـيع

مجالات الدّلالة والإيحاء، والجمع بين المتناقضات، الّذي يضمن الكثافة الدّلاليّة، وازدواجية التأويل وتعدّده وتأسيس العلاقات على مبدإ التّفاعل ، ولا على مبدإ التّقابل الثّنـائي، ولقـد أكّد إحسان عبّاس في كتابه «فنّ الشعر» تلـك العلاقـات الجديـدة التـي توجـدها الـصّورة الشعريّة بينما اهتمّ عزّ الدين إسماعيل بالتّأليف الذي تحدثه تلك الـصّورة بـين مجموعـة من العناصر متباينة في المكان والزمان، على أن تكون العلاقات بين تلك العناصر ظـاهرة أو خفيّة معلنة أو مسكوتا عنها، متّحدة أو موزّعة، متناغمة متآلفة أو متناقضة، أو متقاطعـة ومتضافرة. ويتأسّس مبدأ التقريب في الصّورة الشعرية مهما تنوّعـت تلـك العلاقـات عـلى حركتين محوريتين: هما حركة التقابل أو الاتحاد، أو حركة التفارق والتباين، على أن تـستند الحركتان إلى مجموعة من المرجعيات والمعـادلات التـي هـي أصـل التقـارب الحـادث بـين عناصر الصورة، أو بين اشتات من الصّور الشعرية.

كـما تـتراوح الـصّورة الـشعرية في دلالاتهـا وإيحاءاتهـا بـين التّمظهـر الواحـد، والإيحاءات المتعدّدة. وإنها لتوظّـف التجربـة والعقـل والخيـال لبلـوغ غاياتهـا الـشعرية، التّعبيرية والانفعاليّة. وقد تتمظهر الصورة الشعرية تمظهـر الانـسجام، وهـي في الواقـع لا تدلّ على ذلك الانسجام قدر دلالاتها على الفوضى، والعكس بالعكس، إذ قد تـدلّ الفـوضى المجسّمة لها على التّناغم والانسجام تماما كما يحدث في الشعر السّريالي.

والصّورة الشعرية وثيقة الصّلة بـ«أنا المبدع» باعتبار أنّ الأنا هو الآخر، أو هو كلّ ما يتمظهر في الشّعر، ثمّ باعتبار أنّ كلّ ذلك التمظهر إنّما يحيل على أنا المبدع. ولقد توثّقت تلك الصّلة أكثر فأكثر بداية من القرن التّاسع عشر خاصّة بلجوء الشعر إلى الطبيعة وبجعل تلك الطبيعة قاسما مشتركا، بين الرسم والشعر، أو بين الصورة بمعنى اللّوحة في الرّسم، والصورة بمعنى المقدرة التّصويرية في الشعر. ويبدو ذلك التحوّل، أو ذلك التّقارب بين الرسم والشعر، محدّدا لعبقرية تصويريّة جديدة، تستخدم اللّغة عوض استخدام الضوء والألوان، وتضفي على العبارة الشعرية عن طريق المخيّلة، ما تضفيه عبقرية الرسّام على رسمه. غير أنّ أهمّ ما اكتسبه الشعر من ذلك التقارب، هو أن تصبح العملية الشعرية بالأساس عمليّة أقرب إلى الفنّ منها إلى اللّغة، رغم أن كلّ ما تتأسس عليه إنما هو من صلب تلك اللّغة.

ويتأسّس عمق الصورة الشعرية على التأليف بين العناصر المتباعدة، إذ من التأليف بين تلك العناصر تنشأ الصورة الجديدة، التي لا يمكن أن يحقّقها إلا الشعر، والتي قد يعجز على تأديتها حتّى الرّسم، إذ كيف للرّسم أو لغير الرّسم من الفنون أن يشكل ما لا يحصى من الصور الشعرية، تلك التي تجمع بين ما يستحيل الجمع بينه. وإنّا إذ نتناول على سبيل التمثيل صورة من تلك الصّور تتبدّى لنا بعض ملامح تلك العبقرية الشعريّة: يقول علي محمود طه في قصيدته الشهيرة «الملاح التائه» التي تحمل عنوان المجموعة الشعرية التي تنتمي إليها:

«آه ما أورعَها من ليلـةٍ فاض في أرجائها السّحرُ وشاعَا

نفخَ الحبّ بها من روحه ورَمَى عن سرّها الخافي القناعا

بعث الأحلامَ من هجعتها كسَرايا الطّير نُـفّـرن ارتـيـاعَـا»

فالتقريب بين صورة الأحلام المستيقظة في الذّات وسرب الأطيار النافر المروّع، تنشأ عنه صورة جديدة: هي سرب الأحلام في شكل طيور نافرة ومروعة، وتلك الـصّورة لا يقـدر عليها إلاّ الشّعر، ولا تؤدّيها إلاّ اللّغة الشعرية. فالصورتان متباعدتان على مستوى الحقيقة، وعلى مستوى العلاقات الرّابطة بينهما. والصورة الشعرية الناشئة هـي حقيقـة جديـدة، لا وجود لها إلا في اللّغة والشعر، وبالأحرى في الحلم والخيال.

وإنّ لكلّ صورة شعريّة منطقها الذي يتجاوز منطق التّعبير، المألوف، الناشـئ عـن منطق اللّغة في تآلفها النّحوي والصّرفي والدّلالي. لكن منطق الصورة الشعرية لا يقف عنـد حدود تجاوز المنطق المألوف. فالصّورة الشعرية قد تكتمـل مـع اكـتمال البيـت الـشعري، وقد تقف عند حدود سطر من الأسطر الشعرية، وقـد تمـتـد إلى حـدود الجملـة الـشعرية، وقد تـشمل مجموعـة مـن الأبيـات، أو مجموعـة مـن الأسـطر، أو مجموعـة مـن الجمـل الشعرية، وقد تكون القصيدة مجموعة من الجمل الشعريّة المتآلفة.

أمّا إذا قارنّـا بـين منطـق الـصّورة الـشعرية ومنطـق الخطـاب المـألوف تبيّن لنا أنّ الـصّورة الـشعرية تتأسّـس عـلى اللاّمنطـق، أو هـي تتأسّـس عـلى

مجموعة من العلاقات المؤسسة بدورها لمنطق جديد، قد يكون منطقا بيانيّا، بلاغيـا، وقـد يكون منطقـا رمزيّـا. ويفسّر المنطـق الجديـد تعـانق الأضـداد وتآلفهـا في صـلب الـصّورة الشعريّة الواحدة. ويبحث المنطق الجديد عن تلك العلاقات بحثا مقصديّا يؤسّـس للرّؤيـا الجماليّة، على أنّ تفكيك تلك العلاقات لا يكون إلا بالعودة إلى مرجعيات المنطق الجديـد، وإلى مستنداته الفكرية والأدبيّة والفنّية، بما أن الصّورة الشعريّة في تمظهراتهـا اللغويـة وفي كل إحالاتها وإيحاءاتها الواقعية والخيالية، تبقى ضربـا مـن الخـروج عـلى المعقـول. وهـو معنى قد يحيلنا بطريقة أو بأخرى على التّقـدير القـديم للخيـال الـشعري الـذي رأى فيـه سقراط «ضربا من الجنون العلوي».

وترتبط الصّورة الشعرية الحديثـة في فهمهـا وتقـديرها بالخيـال الـشعري ارتباطـا وثيقا عميقـا، وقـد أعـاد المفكّـرون والفلاسـفة والأدبـاء الاعتبـار للخيـال، بإعـادة تقـديره، وبجعله ينخرط مباشرة في العمليّة الإبداعيّة، بعدما كان ينظر إليه في القديم نظرة سـلبيّة. فابن سينا على سبيل المثال يرى في ذلك الخيال «انفعالا نفسيّا غير فكـريّ» بيـنما رأى فيـه الجرجاني إيهاما بالكذب وخداعا للعقل، إذ من معانيه التّحسين والتـزيين. بـل إن التخييـل عنده هو ما يحاول الشاعر إثباته، مدّعيا ما لا طريق إلى تحصيله. «فهو يقول قـولا يخـدع فيه نفسه ويريها ما ترى». ويذهب القرطاجنّي إلى «أن الخيال أفعـال مـن غـير رويّـة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض».

فالنظريّة العربيّة القديمة في الخيال تنـزع إلى الاعتـدال، وتـدعو إلى تحقيـق ذلـك المقصد وإلى تجنّب «الإيغال في الاستعارة والخيال»، وهـي تـرى في ذلـك الاعتـدال مراعـاة المقام واللّياقة. لكن إذا ما تأملنا في تلك النّظريّة باعتبارها مجموعة من المواقف تبـيّن لنـا أنّها تعود إلى مجموعة من النقّاد اللّغويين، أو النّقـاد المتـأثرين بالفلـسفة، الـذين ماكـانوا ليولوا الظاهرة الشعريّة المكانة الإبداعية التي تستحقها، من جهة والذين ماكانوا لينشغلوا انشغالا كبـيرا، بتوثـق العلاقـة بـين الخيـال والإلهـام باعتبـارهما المـصدر الأسـاسي للـصّورة الشعريّة. بل أكثر من ذلك ظنّ النقاد العرب القدامى أن الخيال في علاقة بالجنون، أو هـو تمظهر من تمظهرات ذلك الجنون، وذلـك يعـود في تـصوّرهم إلى اعتبـار الخيـال «ملكـة لا تخضع لسلطان العقل وقد تذهب إلى الهذيان والخلط»، وهـي مـن المعـاني التـي عـدّوها سلبيّة، وما هي بالسّلبية، من الزاوية الإبداعيّة الحديثة، بما أنها هـي نفـسها ستـصبح مـن المفاهيم الإبداعيّة الشعرية.

لكنّ ذلك التقدير للخيال سيتغيّر تغـيّرا جوهريّـا في العـصور الحديثـة وقـد لاحـظ العرب المحدثون، ما يعيره غيرهم للخيال، عبر مـا عرفتـه التحـوّلات الفكريـة والثقافيـة في العالم، باعتبار الخيال المصدر الأوّل، والمرجع الأساسي لكلّ فنّ.

فلقد اعتنـى الفيلـسوف الألمـاني «كانـت» (1724 - 1804) بالخيـال عناية فائقة إذ جعل منه «أجمل قـوى الإنـسان».، وعمومـا بـدأت العنايـة

بالخيال بإعادة الاعتبار إليه، منذ أواخر القرن الثامن عشر، ومطلع القرن التّاسع عشر، وقد انتصر المفكّرون والفلاسفة والمبدعون عامّة للخيال، انتصارا لا مثيل له، خاصّة أنّ المتغيّرات الإبداعية الحادثة في الأزمنة الحديثة قد برهنت على عبقرية الخيال بتقدير ما حقّقه وما يمكن أن يحقّقه في المستقبل، وقد أضحت المراهنة على تلك المتغيّرات مراهنة على الإبداع. بل إنّ الخيال هو أهمّ مقولة توسّل بها الرّومانسيّون، فأشادوا بها، وجعلوها شرطا ضروريّا في إبداعهم، كما جعلوها مقوّما من مقوّمات هدم الكلاسيكية، فلقد كان الخيال الرّومانسي «خيالا طموحا وجموحا، يتطلّب مثالا له أينما وجده في غير زمانه ومكانه لا يستوحيه أوّلا وآخرا إلاّ من ذات تفسه، ولا يتاح له فهم ما تجيش به عواطفه وآماله إلا بالصّورة والأخيلة التي يضفيها على الحقائق... إذ أن الأحاسيس والعواطف لا تفصح عن نفسها إلاّ في صور، ولا تسيغ إلا الصّور. وكلّ كنوز المعرفة والسّعادة الإنسانية مقصورة على الصّور».

بل إن وليام بليك William Blake (1757 - 1827) يضفي على الخيال وعلى علامته معنى الأبدية، جاعلا من الخيال الرؤية المقدّسة « التي تضمن للشاعر شاعريته، وهو يوغل في ذلك التصور حتى يغدو الخيال لديه المنبع الأول والأخير للشّعرية، ولكل عمل إبداعي مبتكر، يتمّ فيه التميّز والتّجاوز.

لكن كل تلك التغيّرات لـن تقـف عنـد ذلـك الحـدّ، إذ سـيتطوّر تقـدير الخيـال لا بجعله منبعا من منابع الإبداع فقط، ولكن باعتباره قناة موصلة إلى الحقيقة، أو بها وعـن طريقها يتوسّل لإدراك الحقيقة. لذلك فإنّ الرومانسيين قد عوّضوا العقل بالخيـال، أو هـم جعلوا من الخيال عقلا أسمى، يتوسل به لإدراك الحقائق الساميّة.

لذلك فإنّ مقاربة الـصّورة الـشعريّة مقاربـة حديثـة، لا يمكـن أن تـتم إلا بإعـادة الاعتبار للعلاقة القائمة بينها وبين الخيال باعتبار أن الخيال مدخل لها، أو باعتبار تفـاعلهما الجدلي. غير أنّ تعقّد مقاربة الخيال الشعري سيزيد مقاربة الصّورة تعقّدا بسبب اخـتلاف زوايا النظر والتقدير، وبسبب مـستجدّات المباحـث، والمـصطلحات المتعلّقـة بهـما. ثـمّ إنّ البحث في الصورة الشعرية، إنما هو في الواقع، بحـث في صـلب العمليّـة الإبداعيّـة، إبـداع الصّورة الشعرية إيقاعا ومعنى، ودلالة، ورمزا، سواء كانت تلك الـصورة نقليّـة، أو رؤويّـة، إيحائية، جزئية، كلية، مركّبة، مجرّدة، بسيطة معقّدة، متفرعة، موزعـة، انتـشارية... وهـي في كـلّ ذلـك إنمـا تتـسم بخـصائص مـستندها الفكـري والأدبي والفنـي، فهـي كلاسـيكية، رومانسية، واقعية، رمزيّة،... إلخ وقد تكون باعتبار ذلك المستند نمطية، أو مبتكرة، «بكرا»، أو شاذّة، بالإضافة إلى مستندها التنظيري النقدي. وهـو مـا يـسمح لنـا بالبحـث في صـورة «الشعريّة العربيّة» باعتبار أنّ المتغايرات العميقة في بنى الصّورة الشعرية، ثورة قد تختزل متغايرات، الماضي والحاضر، وبعض ملامح ما نطمح إليه في المستقبل.

فالصورة الشعرية الحديثة تضرب بجذورها في عمق التراث الشعري العربي. وإنّ لها من المنابت ما يضرب في عمق الشعر الغربي الحديث، على أنّها وهي تستجمع روافدها، تحاول أن تلمّ بالحاضر العربي، في متغايراته الفكرية والاجتماعية والسياسيّة، والفنية، والجمالية عموما. لذلك ما انفكّت مسألة الصّورة الشعرية تطرح في كل مجالات الهدم والبناء، والاتباع والإبداع. ولطالما اعتمدت الصورة الشعرية بمعنى الشكل الفني المميّز للإيقاع والايحاء والرّمز وبمعنى تشكّل الفكرة تشكّلا فنّيا، يتخلّل كلّ الحالات الشعرية المصاحبة له. فالصّورة الشعرية هي قوام الاختلاف بين تجربتين شعريتين، أو بين «لغتين شعريتين»، إذ المقصود بتلك الصورة هو التأثير أوّلا وآخرا، على أن ينقلب ذلك التأثير في أبعاده ومراسه إلى إقناع، أوحض أو تحريض على الحركية والفعل، أو إلى بحث مستتبّ ومتواصل لا عمّا يمكن، بل عمالا يمكن، إذ أهمّ مجالات الصّورة الشعرية، تكمن في ريادتها لعوالم الخيال والحلم. لذلك فإن الصّورة الشعرية هي قبل كل شيء عملية ذهنية، ملتبسة بأحوال العاطفة والانفعال. وهي إنما تلجأ إلى مبدإ التقريب لا بمعنى التقريب بين حقيقتين، بل بمعنى المزج بينهما، أو بين مجموعة من الحقائق، للبحث عن حقيقة شعرية، قد تكون بالاعتماد على وسائل الخطاب العادية أو المستحيلة، فهي بذلك التوسّل لا تنشد تسهيل الإفهام أو الإقناع إنما تنشد تقديم مواضعة خاصة بالإدراك. فالصورة الشعرية تومض في نهى الشاعر وميضا خاطفا غامضا، وتلحّ عليه الحاحا غريبا. لذلك فهي

ترتبط بالحدس والدّهشة، والانفعال والذّهول. وهي في كلّ ذلك تتوسّل بالخيال الذي عبر مجموعة من العمليات المركبة يشكلها تشكيلا تعبيريّا لغويا ذا أبعاد فنّية وجمالية متعدّدة.. وهو ما يجعل للصورة حقيقتين متقاطعتين ومتآلفتين : هما الوجه البياني البلاغي الذي قد يتوسّل بالتشبيه والاستعارة، والوجه التّمثيلي المتوسّل بالتّمثيل للتّعبير عن حقيقة.

فالصّورة الشعرية هي الأداة الفنّية الأساسيّة التي تضمن للشاعر البحث عن التمايز الشعري بمعنى تجاوز غيره، والتّعبير عن عبقرية ذلك التجاوز. فهي ضامنة لتفجير طاقات اللّغة التعبيرية، عبر التقاطع الحاصل بين امكانيات تلك اللّغة وامكانيات العاطفة الخلاّقة والانفعال المبدع. فالصّورة الشعرية باعتبار ذلك التآلف والتقاطع والتّضافر، تباعد العلاقة المباشرة بين الدّال والمدلول، بجعل تلك العلاقة تقوم على الإيحاء وعلى مضاعفة التأثّر.

وإنّا إذ نتأمّل في أصناف تلك الصّورة الشعرية نتبيّن ثلاثة أصناف كبرى: أوّلا الصّورة النقلية التي هي من أساسها محاكاة للطبيعة تتوسّل بالوصف وتسخّر كل طاقات اللّغة الشعرية لذلك الوصف، مجسّمة في المقابلة المشابهة والمماثلة. وتنشد الصّورة النقلية محاكاة الطبيعة كما هي، باعتماد أوجه التشابه الحسّية بين الأشياء مع المحافظة على مواضعاتها، في الحركة أو السّكون. فهي تتأسس على ما ترصده الرؤية ولا الرّؤيا، وعلى الفصل بين العالم الخارجي والعالم الداخلي. ويذهب

المقاربون لتلك الصّورة إلى أنّها تذكر يطريقة أو بأخرى بطفولة الانسان، وبمختلف توسلاته الأولى لمحاكاة العالم.

وينضوي الصّنف الثاني من أصناف الصّورة الشعرية تحت المبحث الرؤوي، باعتبار أن الرّؤوية مذهب فنّي وتشكّل جمالي يقوم على الكشف، وعلى استشراف الغيب والمستقبل، وهو منطق شعري يتجاوز المرئي إلى ما يتراءى وإلى ما قد يتشكل تشكلا متراوحا بين الشفافية والغموض. فالصورة إذ تنشد رسم العوالم الخارجية، إنّما تعبّر عن انعكاس لتك العوالم عبر عوالم الذات الشاعرة. فالصّورة الرؤويّة تقوم على مبدإ التحويل، ومبدإ الإخراج الفني، الذي ولا شكّ يبقى خاضعا للحالات النفسية، وللأزمات الانفعالية التي يمرّ بها الشاعر والتي ولا شكّ تطبع الصّورة بطابعها فتجعلها واضحة مشرقة بإشراقها أو معقدة غامضة وغائمة، لتعقدها وغموضها وقتامتها. وإنه لمن المفيد هنا أن نشير إلى الصورة في منطلقاتها الشعرية، والتي قد تكون عنصرا ثابتا وقارّا، ثم إلى ما يمكن أن يعرض لها فيغيّرها تغييرا عضويا ومقصديّا وجماليّا. ولقد تكثفت الصورة الرؤويّة في التيّار الرومانسي فتعدّدت تشكّلاتها الفنّية وتعمّقت دلالاتها باستنادها إلى مرجعيّة فلسفية، وإلى مجموعة من المواقف المترجمة عن فهم الشاعر للحياة والوجود، لكن ذلك العمق المرجعيّ لا ينقص من قيمتها الجمالية، التي ارتبطت في العديد من مفاهيمها بالنور والإشراق والألم والمعاناة وبالسراب والوهم، كما باليأس والتشاؤم. وهي المعاني التي يعبّر عنها علي محمود طه، في

قصيدته الرومانسية: «دموع الهارب»، من مجموعته الشعرية الأولى: «الملاح التائه». يقول في تلك القصيدة معبّرا عن محنة الشاعر الرومانسي، وعن مثله العليا، وعن طموحاته المتناقضة في الحياة والوجود:

قــرّبت للنــور المشــعّ عيوني   ورفعــت للّهــب الأحــمّ جبيني

ومشيت في الوادي يمزّق صخره   قدمي، وتدمي الشائكات يميني

وعـــدت نحو الماء وهو مقاربي   فنـــأى وردّ إلى الـــسّراب ظنوني

وبـدت لعيني في السّماء غمامة   فوقفت، فارتدّت هنـــالك دونـي

وأصخت للنسمات وهي هوازج   فسمعت قصف العاصف المجنون

يا صبح: ما للشمس غير مضيئة   ياليـل: ما للـنجـم غيـر مبيـن؟

فأهمّ خصيصة للصّورة الرّومانسيـة هي انبناؤها على التّناقض أو جمعها في تآلف وتناغم خفيين بين مجموعة من العناصر المتناقضة، التي تدلّ في القصيدة دلالة مفهومية، أو الّتي تنشئ لذّتها الشعرية أو إطرابها الشّعري من ذلك التآلف والتناغم المبنيين على التّناقض.

وأهمّ ما تستند إليه «قوّة الإدراك والبناء» بالنسبة إلى الصّورة الشعرية الخلفية الفنية والمرجعية الثقافية والتجربة الواقعية، والموهبة والمقدرة على الخيال، وقوّة الإيحاء التي يستند إليها الشاعر ويسند إليها تجربته الشعريّة. كل ذلك يقلب معادلة الانتقال من الواقع إلى الشعر رأسا على عقب، أوّلا بانتفاء معايير التوافق والنفعيّة، وثانيا، باستعمال منطق جديد يخرج على منطق الواقع، مع اتّساع مجالات الرّؤيا في الشّعر العربي الحديث بما أنّ ذلك الشّعر في ما قدر على إنجازه، وفي ما صار

يطمـح إليـه كـأن يطمـح إلى المطلـق وإلى المسـتحيل، قـد تغـيّر تغـيّرا أساسـيّا، فتجـاوز الشاعر الواقع والمحسوس إلى «الرّؤيـا» وصـار لا يخضـع لمواضـعات الرّؤيـة: لا إلى زمانهـا، ولا إلى مكانهـا، ولا حتّـى إلى قوانينهـا، فـإذا الشّـعر الحـديث بـالاعتماد عـلى تلـك النّقلـة النّوعيّة، يخلص من المتناهي إلى اللاّمتناهي، ومن المحدود إلى اللاّمحدود، حتى أنّ ما كـان يصحّ مـن قـوانين ومعـايير عـلى الشـعر العـربي القـديم، مـا عـاد يصـحّ بـالضّرورة عـلى الشّــعر العــربيّ الحــديث، خاصّــة بالنســبة إلى المعــايير المرتبطــة بالصّــورة الشــعرية. فالشعر العربي عوض أن يكون صنعة وصناعة بمعنى الحذق والمهارة كـما كـان في القـديم، صــار أميــل إلى الموهبــة والعبقريّــة والحــدس، وبــالأخصّ إلى الإبــداع بمعنــى الابتــداع والاستحداث.

ولذلك الإبداع مجموعة من الـرّؤى، وضـمن تلـك الـرؤى، كـما يقـول اكتافيوبـاث «للصورة الشعرية منطقها الخاصّ» الذي قد يتأسّس عـلى الغمـوض أو عـلى التّعـانق بـين الأضداد تعانقا جماليّا خاصّا، يتجاوز في دلالته مجرّد البعد الجمالي إلى توظيف ذلك البعـد لمعنــى مــن المعــاني أو لموقــف مــن المواقــف الفكريــة والأدبيّــة، والفنيــة، أو السّياســية والإيديولوجية، وتارة أخرى يجعل من ذلك البعد الجمالي مسعفا للّغـة وللعبـارة والمعنـى الشعري الذي يلح على الشاعر دون أن تقدر عليه اللّغة أو العبارة.

ولقد بدأ الجمع بين المتناقضات باعتباره مبدأ من مبادئ تكشل الصورة الشعرية تشكلا جماليا ودلاليّا في آن مع الرّومانسيين. وقد انبنى لديهم على نوع من علاقة التجاوز أو العبارات، أو الصور الشعرية التي تكون عبارة عن بدائل أو عن مجموعة بدائل لعبارة أو لصورة واحدة كما يتجلّى في العديد من قصائد جبران، وعليّ محمود طه، والشّابي.

ويتجلّى ذلك في قصيدة «أيها اللّيل» لأبي القاسم الشابي والّتي يقول فيها:

أنت يا ليل! ذرّة صعدت للكون من موطئ الجحيم الغضوب

أيّها اللّيل! أنت نغم شجيٌّ في شفاه الدّهور بين النحيب،

إن أنشودة السّكون التي ترتجّ في صدرك الرّكود، الرحيب

تسمع النّفس، في هدوء الأماني رنّة الحقّ والجمال الخلوب.

لكنّ مبدأ الجمع بين المتناقضات في أبعاده الجمالية سيتغيّر ويتطوّر من شاعر إلى شاعر، ومن تجربة شعرية إلى أخرى وبالأساس من اتّجاه أدبيّ وفنّي إلى آخر، بتغاير علاقة التّجاوز أو التبادل على مستوى تمظهر الصّورة، كما لدى عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السّيّاب، وصلاح عبد الصبور، ومحمّد مصباح الفيتوري، وأحمد عبد المعطي حجازي.

الصّورة الشعرية والخيال

لقد تطوّرت المباحث البلاغيّة عند العرب تطوّرا مذهلا. وهي في جلّها مرتبطة بالصّورة الشعرية، وتتوزّع إلى «البحث في المجاز، وحسن البيان، والتناسب والتصرّف وغيرها من أوجه البلاغة التي امتلأت بها كتبهم، وارتبط هذا الفهم لديهم بنظريتهم في الخيال. ويتّضح من معالجتهم لأوجه المجاز أنهم نظروا إليه على أنه نوع من التوضيح والتبيين وتقديم أمثلة محسوسة لعلاقة واضحة محدودة وأنّ أثره من ثمّ ينشأ عن العلاقات المنطقيّة المتضمنة».

على أنّ موقف العرب القدامى للصّورة الشعرية، إنّما يتأسّس على الإدراك الحسّي، وعلى ما ترسّب من تجارب ذلك الإدراك بما أنّ الإخبار بما لا يدرك، يتطلب التمثيل الحسّي قصد تجسيم العلاقة بين تلك الصّورة المتوهّمة ومدركها، وبما أنّ الإنسان ينشد ما ألف من الأشياء، أو هو يقيس عليها لإدراك ما لا يدرك. ولقد فرّق العرب بين الكائن بالفعل والكائن بالوهم، وبين ما هو متشكّل بالحسّ، وما هو متشكل بالذهن. ثم إنهم توسّلوا بالأوّل لإدراك الثاني، أو إنّهم قد توسّلوا بالعقل

وبعلاقاته المنطقية لإدراك الصور المتوهّمـة الذّهنيـة. أو لنقـل إن المعقـول كـان وسـيلتهم لإدراك اللاّمعقول. وما ذلك المعقول إلا الصّورة الشعريّة في مختلف تجـسّماتها وتـشكّلاتها وتراكيبها اللغويـة، والنّحويـة والدّلاليّـة. وتقـوم تلـك التـشكّلات والتراكيـب عـلى الـصّنعة والصّناعة والمهارة والحذق والتجربة، وما تلك الـصناعة سـوى تحليـة للمعنـى، وتـزيين أو زركشة له، تظهره أو تجليه، وإنها لتبدع له صورة، لتقرّبه من الحسّ ولتجعله قابلا للفهـم والإدراك. ولقد آل هذا الموقف الكلاسـيكي مـن المعنـى ومـن الـصّورة الـشعرية إلى حـصر القراءة والتأويل بجعلهما يخضعان للرؤية الأحادية، أو لمقاربـة تطمـح أن تكـون أحاديـة، عبر المكان والزمان، وخـلال تغـاير مواضـعات القـراءة والتأويـل، مـمّا جعـل بعـض النقـاد يتحدّثون عن إفساد القراءة بالنسبة إلى الشعر العربي القديم.

وتدلّ تلك الرّؤية دلالة واضحة على أن الناقد العربي القديم كما هو الشاعر، كـان يدين بجملة من قوانين الإبداع، كما كان يلتزم بها ويقدّسها. وإنه ليدين بثبوتها وكلّيتها. لكن رغم الشعور العامّ بالنّظام والانتظام، فـإنّ الـشاعر، مـا كـان حقّـا وحقيقـة ليلتـزم بـالقوانين الإبداعية، لحظة الإبداع، ولحظة ينجز النصّ الشعريّ نفسه بنفسه، ولحظة تمرّده على قائلـه، وعلى كلّ مسبّبات القول ومرجعيّاته. وهو ما يجعلنا نؤكّد التبـاين الواضـح والانزيـاح الجـليّ بين ما يزعمه نقد الشعر، وما ينجزه الشعراء في القـديم. فـرغم أنّ النّقـاد والفلاسـفة العـرب قد اعتبروا الخيال خطرفة وحالة مرضـيّة، فاستنقـصوا شـأنه، وقللـوا مـن دوره، وحطّـوا مـن

وظائفه، فإن الشعراء العرب القدامى على مختلف الأزمنة والعصور والحقب التـي انتمـوا إليها، قد مالوا ميولا جارفا إلى الخيال، حتّى وإن لم يكشفوا مختلف الأنظمة التـي تتأسّـس عليها الصّورة الشعرية بما أنّ فهمهم للخيال كان يندرج ضـمن ذلـك النظـام، بـل مـا كـان ليبعدهم عن المجتمع والقارئ، وهو الذي من أهمّ مقاصده شدّ اهتمام القـارئ ومحاولـة فتنته، وإطرابه ومحاورتـه لدفعـه إلى الانخـراط في القـصيدة، أو إلى «توريطـه في العمليـة الشعريّة».

فالصّورة الحسّية في القصيدة العربيّة القديمـة، لا تعنـي إلغـاء الخيـال إلغـاء تامّـا ومطلقا، وإنما تعنى مواضعة شعرية، تستبدل الصور الشعرية الذهنية والمتخيّلة والوهميّة بالصور الحسّية، أوّلا لتقرّب عبقريّة الرّسـم بـالكلام مـن عبقريّـة الرسـم بـالخطّ والألـوان والأشكال، كما يتجلّى ذلك في مطلع معلقة طرفة بن العبد:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

فقيمة الوشم ليست في حدّ ذاتـه، وإنّمـا هـي في مـا ترمـز إليـه مـن معـان، ومـن دلالات، وإنا لنذهب إلى أنّ الخيال الشعري عند العرب لم يكن مادّة خياليّة صرفـا ينخـرط فيها الشّاعر انخراطا مباشرا، وإنّما يتوسّـل إليهـا بـصورة حـسّية دقيقـة حتـى يـترك حريّـة التخيّل لقارئه أو سامعه. بل إنّ المتخيّـل المنـشود لا يكمـن في التّماثـل بـين الـصورتين، ولا

في مجرّد التقارب بينهما، بقدر ما يكمن في ما تحيلان عليه من مرجعية موجـودة وأخـرى منشودة.

فلنقل إذا إنّ الجمالية الـشعرية العربيّـة القديمـة تنـزع إلى الحـسّي وتتوسـل بـه ذريعة، ولا مقصدا في حدّ ذاته. وقـد كـان الـشاعر القـديم يحـاول تقـديم مجموعـة مـن المقاربات والرؤى على مستوى تعالق الصور الحسيّة برموزها ومرجعياتهـا المتخيّلـة، وهـو ينشد في ذلك الإقناع والإمتاع محمولا على الإيحـاء بالمتخيّـل، ولا عـلى مـا تقدّمـه الـصّورة مباشرة من متخيّل. وهو ما يوحي به تصوّر طرفة بن العبد للموت بقوله:

لعَمْرك إنّ الموتَ ما أخطأ الفتى   لكالطول المرخى وثنياه باليد

وإنا لنذهب كذلك إلى أنّ الصّورة الشعريّة العربيّة القديمة في نزوعهـا إلى الحـسّي، وفي مختلف تـشكّلاتها الهندسـيّة الواضـحة إنّمـا تـصدر عـن نـوع مـن التّنـاغم والتناسـب والتآلف بين العناصر المكوّنة للصّورة الشّعرية. وهي عناصر عـادة مـا تنتمـي إلى مرجعيّـة واحدة. وقد عرف بعض الشعراء العرب القدامى، ولئن كانوا أقلة، بتشبث عناصر صورهم، وبتوزعها، توزّعا لا يفيد انتسابا واحدا، ممّا أدّى إلى غموض الصّورة لـديهم، أو عـلى الأقـل إلى إضفاء سمة الغموض عليها. ومن بين هؤلاء الشعراء نجد المتنبي والمعرّي وابن الرّومي.

ولقد أثر ذلك البعد الجمالي القديم تأثيرا عميقا في تيار الكلاسيـكية الجـديدة في مختـلف البلـدان العـربيّة، كـما يتجـلّى ذلـك لـدى البـارودي

وشوقي، وحافظ، في مصر، ومعروف الرصافي، ومحمّد البصير، وجميل صدقي الزّهاوي، ومحمّد مهدي الجواهري في العراق، ومحمّد الشاذلي خزندار، وصالح بن علي النجّار القيرواني، وصالح السويسي القيرواني، والهادي المدني في تونس، وأحمد قنابة، والبشتي في ليبيا، ومحمد سعيد العبّاس وعبد الله النّبا، وعبد الله عبد الرحمان، وأحمد صالح، وصالح عبد القادر، وحسيب علي حسيب، وعبد الله الطيب المجذوب في السّودان، ونقولا الترك، وبطرس كرامة، والشيخ أمين الجندي، وناصيف اليازجي، وفارس الشدياق، وابراهيم الأحدب في لبنان والشام.

فالصّورة تجربة أخرى، وهي الدّالة على قوّة «الإدراك» إدراك ما لا يدرك، خاصّة أن الشعر الحديث صار الملاحقة المستمرّة لما هو مستحيل. وما لا يدرك هو في الواقع الحقيقة الشّعريّة التي من أهمّ مجالات إدراكها الرؤيا الشعريّة وما تجلّى تلك الرؤيا إلا بالصّورة الشعرية.

وتكون الرؤيا أساسا بمحاكاة الطبيعة باعتبار أن الشّعر فنّ محاكاة لتلك الطبيعة، ثم باعتباره إرادة فنية تهدف إلى التفوّق على تلك الطبيعة. وتكون المحاكاة إما بالمطابقة والوفاء لتلك الطبيعة، وإمّا بالسموّ بها إلى مراتب الخيال والحلم والمثال، فإذا الشاعر ينظر إليها لا كما هي، ولكن كما يجب أن تكون. ومن هنا يصبح الشعر الأداة أو الوسيلة الأولى

للتّعبير عن الأسمى والأرقى والأفضل، فإذا الصّورة الشعرية مقاربة له. كما يمكن للصّورة الشعرية أن تنبني على الوهم والتوهم بمعنى استحداث، أو ابتداع عوالم وهميّة غامضة وملغزة، وهو ما يكثر في الشّعر العربيّ الحديث. وهو ما دعا ذلك الشعر إلى التوسّل بالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، وبما كان ممنوعا أو محرّما أو منبوذا أو مكروها، أو مسكوتا عنه في الشعر العربيّ القديم.

ولقد ساهمت مراتب تلك المحاكاة في تبلور اتّجاهات الشعر الحديث، وفي تبلور بعض مقولاتها ومفاهيمها. كأن تصبح الطبيعة المرجعية الأولى وكأن تصبح المحاكاة مسطّحة أو سطحية بمعنى مطابقة الواقع والوفاء له في الشعر الواقعي، وكأن تتعمّق المحاكاة باعتمادها على الغموض والتعتيم والإلغاز في الشعر الرّمزي، فإذا الرّمز مكمن الشعريّة، ومنطلق الدّفق الشعريّ وموطن الإغراء والفتنة بالشعر.

فالصّورة الشعرية هي التي تقلب الحقائق فتبدّلها من السّلب إلى الإيجاب، أو من الإيجاب إلى السّلب. وهي التي تجعل ممّا هو كريه وبشع ومتنافر في الواقع ما هو محبّب وجميل ومتناسق، كأن تصبح «الجيفة» مثل ما حدث مع بودلير رمزا للجمال الشعري، ولإبداع الصورة الشعرية الجميلة.

يقول بودلير في قصيدته «جيفة»، ضمن أشهر مجموعاته الشعرية: «أزهار الألم»

تذكّري يا روحي ما رأيناه معا،

في هذا الصباح الصّيفيّ الجميل اللطيف

في منعرج درب، جيفة مقرفة،

على مهد مفروش بالحصى

...

السّماء ترمق هيكلها الرّائع،

كزهرة

فكاد من فرط النتونة في الأعشاب

أن يغمى عليك

أمّا في الشعر العربي الحديث، فقد بدأت الصورة الشعرية تشهد تغيّرا جوهريّا وجذريّا في بنائها، وفي مرجعياتها، ومقاصدها، مع ما أدخلته الرومانسيّة من اعتبارات ومفاهيم جديدة على الشعر العربي، خاصّة على مستوى البعد الفلسفي والتأمّلي عموما للصورة الشعرية، بما أنّ تلك الصّورة لا تقوم فقط على الوصف، وإنّما تستخدم الوصف فيها تعلّة، لإثارة جملة من القضايا الفكرية والجمالية. ثمّ مع ذلك التيار الرومانسي بدأت تلك الصورة تنحرف عن العديد من قوانين بنائها الصارمة، سواء القوانين اللّغوية أو البلاغية أو الأسلوبيّة. وقد استبدلت جلّ تلك القوانين بقوانين جديدة، همّها الأول تجاوز مفاهيم التناسق

والتطابق، لابتداع مالم يعرفه الشعر من تشكّلات، أو ربما لإعادة الاعتبار لما كان منبوذا أو مهملا من تلك التّشكلات. وبذلك أغرقت الصورة في نوع من التشاؤم والسّوداويّة والإثارة بالبحث عن معان من همّها بث عاطفة جديدة في نفس القارئ، هي عاطفة البرودة والحياد واللامبالاة، أو هي عاطفة القرف والتقزّز والاشمئزاز، أو هي عاطفة السّخط والنقمة والحقد. تلك العواطف المناقضة للعاطفة الشعرية التقليدية نجدها مجسّمة لدى العديد من الشعراء المحدثين، باعتبارها تصوّرا جديدا ومطمحا في التعبير، وفي تجديد قوانين الكتابة. تلك هي العاطفة التي يختتم بها بدر شاكر السياب أولى قصائد ديوانه أزهار وأساطير، قصيدة «أقداح وأحلام» والتي يقول فيها:

يا جسم طيفك، أنت ياشبحا   من ذكرياتي، يا هوى خدعا

لعناتي الحانقات ما برحت   تعتاد خدرك والظلام معًا

خفقت بأجنحة الغراب على   عينيك تنشر حولك الفزعَا

الصبح، صبحك، ضحَك شامتةٌ   والليل، ليلك، مضجع ينبو

وإذا هلكت غدًا، فلا تجدي   قبرا، ومزّق صدرك الذّئب؟

والبوم يملأ عشّه نُتَفا   من شعرك المتعفّر النّخر

ويعود ثغرك للذباب لقًى   ويداك مثقلتان بالحجر،

لا تدفعان أذاه عن شفة   بالأمس أخرس لغوها وتري

وليسقَ من دمك الخبيث غدًا   دوح تعشّش فوقه الغربُ

تأوي الضّلال إلي جوانبه   غرثى، ويعوى تحته الكلبُ.

وتعتبر هذه القصيدة التي كتبها بدر شاكر السياب سنة 1946، رغـم أنهـا لا تعـبّر عن النضج والتطوّر اللذين ستبلغهما التجربة الواقعيّة الاشتراكية، والتجربة الرمزيّـة لديـه، من القصائد الرومانسية الأولى التي عن طريقها، ومن خلال ما تستند إليه، يحاول السّيّاب بلورة مجموعة من المفاهيم الفنّية الجديدة التي بدأت تتأسّس في الشعر العربيّ الحديث، والتي تحاول ضمن بحوثها ومقاصدها قلب معادلات الصورة الشعرية التقليدية، لتـشكيل رؤيا جمالية يمكن أن تساهم في تجديد طاقات الشعر العربي بـصورة عامّـة، وهـي الرؤيـة الّتي تستبدل المقولات الإيحائية التّقليدية بمجموعة من المقولات السّلبية التي تـستخدمها استخداما إيجابيّا في القصيدة.

ومن تلك المقولات السّلبية الافتتان بما هو قـديم وغـابر وسـحيق ومتـدهور فـإذا الشّاعر يستلهم، الخرب والمعابد والأماكن القصيّة النائية، والمنعرجات المظلمة المخيفـة، أو الأماكن المتدهورة التي يتضاعف فيها الشعور بالانحطاط والتـدهور والـضياع والغربـة، أو تلك التي تصدي بالتجاوب الحزين والموحش بين العالم الخارجي المتدهور، والعالم الدّاخلي المظلم والقاتم كما هي جلّ الصّور الشعرية في قـصيدة «في الـسّوق القـديم» التـي كتبهـا السّيّاب سنة 1947، والتي تعتبر محطّة تحوّل من الرّومانـسية إلى الواقعيـة الاشـتراكية، إذ أنها تـستخدم الآليـات والأسـاليب الرّومانـسيّة وتوظّفهـا للتبـشير بالعـالم المتحـوّل المتغـيّر ولبلورة مقوّمات الرّؤية الواقعية الاشتراكية. يقول السّيّاب في تلك القصيدة:

اللّيل والسّوق القديم،

خفتت به الأصوات إلاّ غمغمات العابرين،

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين،

في ذلك الليل البهيم.

الليل والسّوق القديم، وغمغمات العابرين،

والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،

مثل الضّباب على الطريق،

من كلّ حانوت عتيق،

بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب

في ذلك السّوق القديم.

....

رأيت من خلل الدّخان، مشاهد الغد كالظّلال،

تلك المناديل الحياري وهي تومئ بالوداع

أو تشرب الدّمع الثقيل، وما تزال،

تطفو وترسب في خيالي - هوّم العطر المضاع

فيها وخضّبها الدّم الجاري.

فالصّورة الشعرية في هذه القصيدة تبشّر بتحوّل هامّ على مستوى مادّتها وبنائها، كما على مستوى مرجعياتها ومقاصدها، وإنّها لتتتابع في القصيدة تتابعا خطّيا دون أن تعرف لها بداية أو نهاية، إلى أن تتلاشى بطبيعتها، في نوع من الاضمحلال الرّومانسي المغري برومانسيته وتؤكّد تساوقها الخطّي وتلاشيها رتابة الصّورة و«روتينيتها»، وقد اكتست تلك الروتينية بعدا جماليا أصبح من أهم خصائص الشعرية الحديثة، وتتدعّم تلك الرّوتينيّة أكثر بنزوع الصّورة في تركيبها إلى الجمل الإسمية التي تفيد بدورها نوعا من التسطح واللاّجدوى المعمّق لمعنى الفراغ والشعور المأساوي بالغربة والضّياع. ولقد غنم الشعر العربي الحديث الكثير من ذلك الشعور المأساوي الجديد، بأن قلب المعادلة الجمالية في الشعر فجعلها لحظة خاطفة تمتزج فيها معاني الموت بمعاني الحياة. هي لحظة التلاشي عبر عوالم ضبابية غامضة، لحظة تتعانق فيها الأضداد تعانقا مغريا ومذهلا.

وتنبني تلك الصّور الشعرية في توالدها وتناسلها على التّراوح والتشتت والتكرار، لا على علاقات عضوية وظائفية، إذ يبلور التكرار موسيقيّا، ودلاليّا معنى الرّتابة. وتؤكّد كلّ حيثيات تلك المواضعة أن الصورة الشعرية تولد من الحاضر، ومنه تنبثق، وإليه تعود لتسائله مساءلة تبدو في ظاهرها بلا معنى، وهي في صميمها مختزل لعدّة تساؤلات فلسفيّة، ولجملة من مواقف الحيرة والتحيّر في الحاضر.

لذلك يصبح من المفيد، وكما أكّد ذلك ريڤيردي، تحديد التّباين، أو على الأقلّ، علاقة التراتب بين الصّورة الشعرية والصّورة البيانية، مثل التّشبيه والاستعارة والمجاز المرسل. وقد ذهب ريفردي Reverdy إلى أن الصورة الشعرية تسبق في نشأتها الصّورة البيانيّة.

وإنّا لنذهب إلى أنّ الصورة الشعرية لدى السّيّاب، كما هي لدى العديد من الشعراء العرب المحدثين تنقسم قسمين كبيرين: الصورة الشعرية التلقائية، أو ما يمكن أن نسمّيه بالصور الشعرية التلقائية على حدّ عبارة أندريه بروتون André Breton ، على أنه ينزع بذلك المصطلح منزعا سرياليّا، والصّور الشعرية المصنوعة، أو المركبة تركيبا ذهنيا وعقليا وفنيا، هي الصور التي تنبني على مجموعة من العمليات الفنية، والتي تستند إلى جملة من الخلفيات والمرجعيات الفكرية والأدبيّة والجمالية، والتي قد تنمّ عن موقف أدبيّ واضح. ونحن نؤكّد بالنسبة إلى السّيّاب، أنّ الصور المصنوعة أو المركبة، تحضر حضورا واضحا ومكثفا في مطالع القصائد واستهلالاتها. لكن سرعان ما تشهد القصيدة لديه تحوّلا أساسيّا لافتا مع بداية الدّفق الشعري فيها. إذ يتخلّى الشاعر عن حضوره المباشر لتصنع القصيدة نفسها بنفسها، ولتتوالد الصّور الشعرية اللاحقة من الصّور السابقة، فإذا هي تطول وتقصر بحسب امتداد ذلك الدّفق، وبحسب توتّره أو فتوره. وبقدر ما تتأسّس الصّور الذهنية والعقلية على الوعي وعلى الالتزام بالمقصد الشّعري وبالموقف المسند لذلك المقصد، فإنّ الصّور التّلقائيّة تنبني على اللاّوعي

وعلى التّشاكل الآني والآليّ، وعلى التّطوّر الفطريّ. وإنا لنعتبر ذرى تطوّر تلك الصّور الشعرية التلقائية المراكز المحورية للدّلالة الشعرية، والمختزل الأساسيّ لرؤاها الجمالية. كما أنّ الصّور الشعريّة ما تنفكّ تتطوّر وتتعقد، فإذا بها ببلوغ تلك الذّرى تبلغ نهايتها إمّا بابتداع بداية تجدّد الصّور المكتملة، وإما بالتخلّي عن تلك الصور فتشرع في ابتداع صور مغايرة لها. لكنّ الصّورة الشّعرية سواء كانت مصنوعة أوتلقائية، فهي في تقديرها الأوّل: إستحداث شعري محض، أو لنقل إبداع شعريّ من أهمّ خصائصه الومض والمفاجأة، والصّدمة، والإيحاء، والتعدّد وترتبط تلك الصّور بنوعيها بالمخزون الحضاري والثقافي والأدبي للشاعر، كما أنّها ترتبط بالذّاكرة وبمراحل التّذكّر، وبحالات الوعي واللاّوعي، وحالات تداخلها وتقاطعها في الحاضر، أو في تعالقها بمواضعات التّداعي المختلفة. كما تتقاطع في تلك الصّور الشعرية حالات الوعي الجماعي بحالات الوعي الذّاتي، على أنّ الشعر العربي الحديث يتميّز بالبحث عن المخزون الجماعي والشعبي السّحيق والمنبوذ أو المسكوت عنه في نوع من التأمل والتفكير في المحظور والمنبوذ وفي نوع من تضخم الأنا، وفي نوع من تضخمّ الأنا الذي يكسر أحيانا الخيط الدّلالي النّاظم، والذي قد يطمس كلّ معاني القصيدة ومقاصدها، على أن تظلّ المعاناة سمة قارّة في تلك القصيدة.

فللصورة في تعالقها بالزّمن، علاقات بالماضي وبترسباته، كالعلاقة بالتاريخ الإنساني، والعلاقة بالانتماء التاريخي الخاص، ولها

علاقات بالمكتسبات المعرفية المختلفة، كالتخصّص في ميدان من الميـادين الأدبيّـة والفنّيـة، وكالاطلاع على التجـارب الـشعرية الأخـرى. وقـد تكـون الـصّورة الـشعرية إذّاك مـسكونة بهاجس تنظيريّ، فتكون تجسيما مباشرا أو غير مباشر لذلك الهاجس، وتدليلا عـلى جـدواه الأدبيّة والفنّيّة.



تعالق الصّورة الشعريّة بالبلاغة

ما من شكّ أن للصّورة في الشعر العربي الحديث علاقة، أو بالأحرى مجموعة علاقات بالبلاغة، في مختلف معانيها القديمة والحديثة، منذ نشأتها لدى الاغريق وتطوّرها تطوّرا مذهلا في التراث العربي الإسلامي، وفي نظريّات النقد الأدبي الغربي الحديث.

فالبلاغة عبر مختلف مراحل تطوّرها تعود إلى rhêtorikê المشتقة من rhêtor ، والتي تعني لدى الإغريق فنّ الخطابة والفصاحة. وهي لديهم «فنّ تأليف خطاب يلقى في المحكمة» . وقد ارتكزت الخطابة على خمسة أركان هي: الإختراع (invention) وهي المرحلة الأولى في عملية التأليف، وفيها يتمّ إيجاد البراهين والأفكار التي يجب توسيعها والارتكاز عليها. وطريقة التنسيق والتبويب (disposition)، وهي الخطوة الثانية، وتعتمد ترتيب هذه الأفكار التي توصّل إليها المؤلّف، وتنسيقها وفقا لغايته المحدّدة، وإيجاد طريقة التعبير (Elocution)، وهي إخراج هذه الأفكار لتكون واضحة ومؤثّرة في وقوعها. وهنا يدخل الدّور التّزييني في التّعبير. وطريقة الأداء (Action) وذلك في ايصال

مـا توصّـل إليـه بـالاعتماد عـلى الطلاقـة وعلـو الـصوت وانخفاضـه والحركـات والتعـابير الخارجيّة، والذاكرة (mémoire)، أو الإعتماد الذاكرة في الإلقاء.

ولقد مرّت البلاغة في تطوّرها بثلاث مراحـل أساسـيّة، فبعـد أن كانـت تعنـي فـنّ الكلام الجيّد والفصيح صارت تعنـي العلـم المحـدّد لـذلك الكـلام الجيّـد، ثـم وفي العـصور الحديثة اقترنت بالشعرية وصارت تدلّ على «فنّ النظم والكتابة» لكن جلّ تلك التطوّرات قد اتسمت بالتعقد وبنوع من التقعيدية والتحجّر. ممّا دفع المهتمين بها والمـدافعين عنهـا في العصور الحديثـة إلى البحـث لهـا عـن أبعـاد ووظـائف جديـدة مختلفـة عـن أبعادهـا ووظائفها القديمة.

ثم إن البلاغة ما انفكـت تلتـبس بالـشّعر، وبكـلّ المواضـعات الـشعريّة في العـصر الحديث باعتبار أنهما يتأسسان على خلفية واحدة، كما أنهما يشتركان في مقصد واحد.

ولقد أدّى ذلك التقارب بـين البلاغـة والـشعرية إلى نـوع مـن التقـارب بـين البلاغة والصورة الشعرية، إلى حدّ الامتزاج والخلط احيانا، خاصّة أنّ الـصّورة الـشعريّة ما فتئت تتمثّل بالاستعارة والتّشبيه، والمجاز المرسـل، لكـن وإن ألـحّ بعـض المنظّـرين والنقّـاد المحـدثين عـلى امتـزاجهما، وتطـابقهما، فـإن الـبعض الآخـر يـذهب مـذهبا مغايرا ومناقضا للتصوّر الأوّل باعتبار أن الفارق جوهريّ وأساسيّ وواضـح بـين البلاغـة

والصّورة الـشعريّة. ويؤكّـد الـشاعر والناقـد الفرنـسي بيـار ريفـرد (1889-1960) Pierre Reverdy الذي يعدّ رائدا من روّاد السّرياليّة، عن طريق المجلّة «شمال - جنوب» Nord-Sud التي أصدرها سنة 1917، وقد تناول الاختلاف والتباين الحاصل بين البلاغـة والـصورة الشعرية، باعتبار أن الصورة الشعريّة عمل فطري وغير مقصود، بينما الاستعارة هي عمـل مقصود وممتد ومصنوع.

غير أن القسم الثاني من النّقـاد والمنظّـرين يلحّـون عـلى تلـبس الـصّورة الـشعريّة بالبلاغة أو على تمازجهما، خاصّة على التوحد الحاصـل بـين الـصورة الـشعرية والاسـتعارة. وهؤلاء على خلاف الفئة الأولى، يرون أن الأساليب البلاغيّة قادرة على تجسيم كـلّ القـضايا الاسلوبية والفنّية للصّورة الشعرية. وهو ما يعبّر عنه الناقد والمنظّر الفرنسي جـون كـوهين في كتابه: «نظرية الصّورة».

ويعود التّوحد بين الصورة الشعريّة والبلاغة إلى النّظريات البلاغيّـة القديمـة، التـي تحيل فيما تحيل عليه، على النّظريّة البلاغية لدى الإغريق، وبالأخصّ لدى أرسطو. وتجعـل تلك النّظريات الصّورة الشعريّة مطابقـة للاسـتعارة أو المجـاز. وهـو التـصوّر الـذي يتبنّـاه الكاتب الفرنسي نيكـولاس بوالـو1711-1636) Nicolas Boileau). ويـذهب بوالـو إلى أن الصّورة الشعرية تستوعب كلّ الأوجه البلاغية، مثل الاستعارة والمجاز المرسل.

على أن ذلك التصوّر لم يقف عند حدود التوحّد بين الصّورة الشعرية والأوجه البلاغية بل تجاوزه في الزّمن الحديث إلى التّعبير عن «الانحراف الدّلالي». ولقد اهتمّ هؤلاء الذين يوثقون الصلة بين البلاغة والصورة الشعرية اهتماما خاصّا بمسألة التّقريب بين الصّور عن طريق أداة التشبيه، رغم أن تلك الصّور التي كانت تتخذ تلك الأداة وسيلة وواسطة كانت دليلا على الضعف في المقدرة التصويرية لدى الفئة الأولى من النقّاد، وبالأحرى برهانا على الضعف في مجال المقدرة الإبداعيّة في الشّعر.

لكن قد تصبح أدوات التّشبيه من أهمّ الأدوات الدّالة على الاستعارة لدى بعض النقاد والمبدعين أمثال فيليب سولرز (1936) Philippe Sollers وقد يفضي التّباين في الموقفين الكبيرين للصّورة الشعرية إلى بعض المواقف المعتمدة في دراسة تلك الصّورة. وأهمّ تلك المواقف هي:

- أن البلاغة القديمة ما عادت قادرة على استيعاب التحوّلات الجمالية والفكرية والفنية التي شهدتها الصّورة الشعرية، خاصّة أن القواعد البلاغية القديمة ما فتئت تتجمّد، على أن الصّورة الشعرية ما فتئت تتّسع وتتطوّر، بحيث يعسر تجسيمها في قوالب جاهزة.

الفهــــرس



الكوليزي مدرج - د – الطابق الأول مكتب 130

43 – 45 شارع الحبيب بورقيبة – تونس

الهاتف / الفاكس: 33 98 33 71

البريد الالكتروني: mtl.edition@yahoo.fr

... وتعني الحداثة في الشعر التحولات الكبرى الطارئة على الشعر بالمعنى الفلسفي والمفهومي ثم وبالأخص بالمعنى التطبيقي والإجرائي فهي تعني في الشعر الحديث التغير الفعلي الحاسم بين ما هو قديم وما هو حديث ونعني بالقديم كل ما سبق عصر النهضة إلى حدود العصر الجاهلي وبالحديث مختلف المتغيرات التي شهدها الشعر العربي منذ عصر النهضة إلى اليوم.



الدار التونسية للكتاب

الثمن: 8.000 د.ت

ر.د.م.ك: 2 - 27 - 839 - 9938 - 978